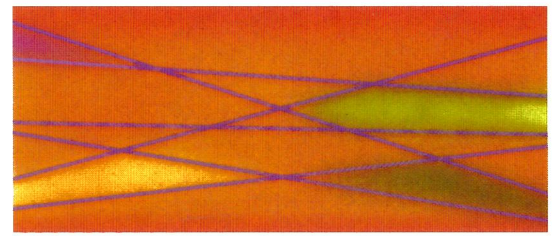
ISBN 85-336-1003-3
9 788533 610033

L. S. Vigotski

Psicologia da Arte

L. S. Vigotski



Martins Fontes

L. S. Vigotski

PSICOLOGIA DA ARTE

Tradução PAULO BEZERRA

Martins Fontes
São Paulo 2001

Esta obra foi publicada originalmente em russo com o título PSIJOLOGUIA ISKUSSTVA.
Copyright © L. Vigotski's sucessor in title – Vigotskaya Gita Lievovna.
Copyright © 1999, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

1ª edição
fevereiro de 1999
2ª tiragem
novembro de 2001

Tradução
PAULO BEZERRA

Revisão da tradução
Vadim Valentinovitch Nikitin
Revisão gráfica
Solange Martins
Ivete Batista dos Santos
Andréa Stahel M. da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Capa
Katia Harumi Terasaka

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Vygotsky, Lev Semenovitch, 1896-1934.
Psicologia da arte / L. S. Vigotski ; tradução Paulo Bezerra. – São Paulo : Martins Fontes, 1999.

Título original: Psijologuia iskusstva.
Bibliografia.
ISBN 85-336-1003-3

1. Artes – Aspectos psicológicos I. Título.

99-0098 CDD-701.15

Índices para catálogo sistemático:
1. Arte : Psicologia 701.15

Todos os direitos para a língua portuguesa reservados à
Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867
e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

Sumário

Prefácio à edição brasileira XI
Prefácio 1

METODOLOGIA DO PROBLEMA

1. **O problema psicológico da arte** 7
"Estética de cima" e "estética de baixo". A teoria marxista da arte e a psicologia. Psicologia social e individual da arte. Psicologia subjetiva e objetiva da arte. O método objetivo-analítico e sua aplicação.

CRÍTICA

2. **A arte como conhecimento** 31
Princípios da crítica. A arte como conhecimento. O intelectualismo dessa fórmula. Crítica à teoria da figuração. Resultados práticos dessa teoria. A não compreensão da psicologia da forma. Dependência em face da psicologia associativa e sensualista.
3. **A arte como procedimento** 59
Reação ao intelectualismo. A arte como procedimento. Psicologia do enredo, da personagem, das idéias literárias,

dos sentimentos. A contradição psicológica do Formalismo. A não compreensão da psicologia do material. A prática do Formalismo. Um hedonismo elementar.
4. **Arte e psicanálise** 81
O inconsciente na psicologia da arte. A psicanálise da arte. A não compreensão da psicologia social da arte. Crítica ao pansexualismo e ao infantilismo. O papel dos momentos conscientes em arte. A aplicação prática do método psicanalítico.

ANÁLISE DA REAÇÃO ESTÉTICA

5. **Análise da fábula** 103
A fábula, a novela, a tragédia. A teoria da fábula de Lessing e Potiebnyá. A fábula em poesia e prosa. Elementos da construção da fábula: a alegoria, o uso de animais, a moral, a narração, o estilo poético e os procedimentos.
6. **"Veneno sutil". A síntese** 141
O germe da lírica, do epos e do drama na fábula. As fábulas de Krilov. Síntese da fábula. A contradição emocional como base psicológica da fábula. A catástrofe da fábula.
7. **Leve alento** 177
"Anatomia" e "fisiologia" da narração. Disposição e composição. Característica do material. Sentido funcional da composição. Procedimentos auxiliares. Contradição emocional e destruição do conteúdo pela forma.
8. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca** 207
O enigma de Hamlet. Soluções "subjetivas" e "objetivas". O problema do caráter de Hamlet. Estrutura da tragédia: fábula e enredo. Identificação do herói. A catástrofe.

PSICOLOGIA DA ARTE

9. **A arte como catarse** 249
A teoria das emoções e a fantasia. A lei do menor esforço. A teoria do tom emocional e da empatia. A lei da "dupla expressão das emoções". A lei da "realidade das emoções". A descarga central e periférica das emoções. A contradição emocional e o princípio da antítese. A catarse. A destruição do conteúdo pela forma.
10. **Psicologia da arte** 273
Verificação da fórmula. Psicologia do verso. Lírica, epos. Heróis e personagens. O drama. O cômico e o trágico. O teatro. A pintura, o gráfico, a escultura, a arquitetura.
11. **Arte e vida** 303
Teoria do contágio. Sentido vital da arte. Sentido social da arte. Crítica da arte. Arte e pedagogia. A arte do futuro.

Comentários 331
Notas 339
Obras sobre Vigotski 367
Bibliografia 369

Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz... mas dizem que seria impossível deduzir apenas das leis da Natureza, uma vez considerada exclusivamente como corpórea, as causas das edificações arquitetônicas, da pintura e coisas afins que só a arte humana produz, e que o corpo humano não conseguiria construir nenhum templo se não estivesse determinado e dirigido pela alma, mas eu já mostrei que tais pessoas não sabem de que é capaz o corpo e o que concluir do simples exame da sua natureza...

ESPINOSA
(*Ética, III*, Teorema 2, Escólio)

Prefácio à edição brasileira

Psicologia da arte chega às mãos do público brasileiro um ano depois do centenário de nascimento do seu autor, já bastante conhecido entre nós, particularmente entre aqueles que trabalham nos campos da Lingüística, da educação e psicologia da educação. A Editora Martins Fontes já publicou dele *Pensamento e linguagem*, *A formação social da mente* (1984), *Os métodos em psicologia* (1995) e está com *Psicologia pedagógica* e uma edição integral e traduzida do original russo de *Pensamento e linguagem* no prelo. O estudo específico que Vigotski dedicou a Hamlet e vinha em anexo no original russo sairá em livro à parte com o título *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*.

Em *Psicologia da arte*, salta à vista a preocupação sistêmica que acompanha toda a reflexão do autor. A arte aparece como um fenômeno humano, que decorre da relação direta ou mediata do homem com um cosmo físico, social e cultural, onde se constroem e se multiplicam variedades de facetas e nuanças que caracterizam o homem como integrante desse cosmo. Daí decorre uma questão central de implicação interdisciplinar: a psicologia não pode explicar o comportamento humano ignorando a reação estética suscitada pela arte naquele que a frui. Essa questão diz respeito às relações de reciprocidade entre o homem e o mundo e às representações que o homem faz do mundo.

Vigotski enfoca a obra de arte como psicólogo, mas se opõe ao psicologismo tradicional por considerá-lo limitado e redutor,

incapaz de dar conta das amplas relações presentes na arte e da sua relação com o público. Nesse sentido, concorda com Theodor Lipps e admite que a estética pode ser definida como disciplina pertencente ao campo da psicologia aplicada, mas acrescenta a tese marxista segundo a qual o enfoque sociológico da arte não anula o enfoque estético mas o admite como complemento. Trata-se de uma questão de extrema complexidade, porque "a arte é o social em nós" e, mesmo que o seu efeito se registre em um indivíduo à parte, isso ainda não nos autoriza a afirmar que as raízes e a essência da arte sejam individuais, assim como seria ingênuo imaginar o social apenas como coletivo, como somatório de pessoas.

Esse postulado multidisciplinar condiz com a concepção de Vigotski sobre o caráter mediato da atividade psíquica e a origem dos processos psíquicos interiores na atividade inicialmente externa e interpsíquica. Portanto, trata-se de uma atividade de fundo social na qual o homem se forma e interage com seus semelhantes e seu mundo numa relação intercomplementar de troca. A relação entre o homem e o mundo passa pela mediação do discurso, pela formação de idéias e pensamentos através dos quais o homem apreende o mundo e atua sobre ele, recebe a palavra do mundo sobre si mesmo e sobre ele-homem e funda a sua própria palavra sobre esse mundo. Entende Vigotski que o pensamento se realiza na palavra, forma-se na palavra e no discurso. Trata-se de uma relação direta entre pensamento e discurso, que o autor vê como questão central da psicologia, pois envolve um processo latente de comunicação social em cuja verbalização dá-se o processo de transição de um sentido subjetivo, ainda não verbalizado e só inteligível ao próprio sujeito, para um sistema de sentidos ou significações verbalizado e inteligível a qualquer ouvinte. Estamos diante do processo de construção da enunciação, que se faz presente em toda a reflexão de Vigotski sobre linguagem. Como a sua visão de arte literária passa pelo crivo da linguagem, sem cuja especificação é impossível entender o que torna literária uma obra, o enfoque estético da arte deve ter fundamento psicossocial, isto é, deve combinar as vivências do ser humano em nível individual com a recepção do produto estético percebido como produto social e cultural. É isso que o leva a firmar que "a arte é o social em nós".

Psicologia da arte é uma obra polêmica. Da introdução ao último capítulo o autor polemiza com as correntes e autores mais importantes no campo da psicologia e da estética.

Vigotski discute a arte como conhecimento e traz informações de excepcional importância para o leitor brasileiro ao expor e analisar a teoria de Potiebnyá, fundador de uma das mais importantes escolas da filologia e da crítica russas, e abordar o essencial da obra de Ovsiániko-Kulikovski, importante crítico e pensador russo, principal discípulo de Potiebnyá. Ao discutir a teoria da figuração de Potiebnyá e sua escola, para quem a poesia e a prosa são acima de tudo um modo de pensamento e conhecimento, Vigotski discorda dessa concepção, que considera redutora, qualificando-a de teoria puramente intelectual que reduz a arte a mero exercício intelectual, enfatiza apenas as operações do pensamento e despreza tudo o mais por considerá-lo fenômeno secundário na psicologia da arte. Ao polemizar com Potiebnyá e sua escola, Vigotski está sempre preocupado com a especificidade do estético, com o que justifica o qualificativo de artístico aplicado a um produto ficcional.

Ao discutir os procedimentos de construção do discurso literário em "A arte como procedimento", o autor desenvolve uma discussão apaixonada de um dos movimentos críticos mais conhecidos do século XX: o Formalismo Russo ou Escola Formal. Depois de expor com clareza meridiana os postulados básicos do Formalismo, enaltecendo sua contribuição no combate ao intelectualismo da escola de Potiebnyá e Ovsiániko-Kulikovski, Vigotski aponta para o fato de que os formalistas, a pretexto de combater uma doutrina psicológica barata e popular da arte, acabam de fato renunciando à contribuição de qualquer psicologia para a construção da teoria da arte. Resulta daí a tentativa de estudar a forma artística como algo independente das idéias e emoções que lhe integram a composição e o material psicológico, o que invalida toda a importância das leis do estranhamento descoberta pelos formalistas. Estes acabam não entendendo a importância psicológica do material e caindo em um sensualismo unilateral idêntico ao intelectualismo unilateral a que a incompreensão da forma levara os discípulos de Potiebnyá. Para Vigotski, os formalistas não conseguiram entender a imensa importância das suas próprias desco-

bertas e acabaram caindo em um hedonismo elementar, que talvez tenha sido o ponto mais fraco da sua teoria.

No capítulo "Arte e psicanálise" Vigotski discute com profundidade e amplitude a teoria psicanalítica, mostra o seu grande alcance mas também aponta suas falhas e principalmente sua tendência reducionista. Ao discutir o postulado psicanalítico segundo o qual o aspecto sexual serve de base à arte e determina o destino do artista e a natureza da sua arte, mostra que esse procedimento torna absolutamente incompreensível o efeito da forma artística, que assim vem a ser apêndice secundário e dispensável da obra. Uma vez que a forma é secundária e dispensável, qualquer relato sem qualidade artística pode suscitar prazer. Contudo Vigotski não rejeita a psicanálise como método de análise das artes. O que não aceita é o reducionismo que tenta explicar integralmente a arte a partir do pequeno círculo da vida de um indivíduo, por entender que a explicação deve partir do grande círculo da vida social.

Apesar das restrições a aspectos da aplicação do método psicanalítico à análise de obras de arte, Vigotski não se deixa levar pelo reducionismo e a simples animosidade que caracterizariam mais tarde o posicionamento da crítica oficiosa soviética em face da psicanálise. Se ele rejeita os reducionismos que freqüentemente dominam alguns enfoques psicanalíticos, por outro lado se identifica com aspectos desse método, particularmente com alguns desenvolvidos por Freud. Em *Psicologia pedagógica* há um capítulo denominado "A educação estética", no qual há mais identidade que divergência entre Vigotski e Freud no tocante ao enfoque das artes e sua função. Ali Vigotski defende a concepção segundo a qual só há duas saídas para as frustrações da vida: a sublimação ou a neurose. Do ponto de vista psicológico, a arte é um mecanismo biológico permanente e indispensável de superação das estimulações (Freud diria "desejos") não realizadas. As emoções, não realizadas na vida, encontram vazão e expressão na combinação arbitrária dos elementos da realidade, antes de tudo na arte. A arte não só dá vazão e expressão a emoções várias como sempre as resolve e liberta o psiquismo da sua influência obscura. A criação artística é uma necessidade profunda do nosso psiquismo em termos de *sublimação* de algumas modalidades inferiores de ener-

gia. A criação artística surge no momento em que certa energia, não acionada nem aplicada em um objetivo imediato, continua não realizada e migra para além do limiar da consciência, de onde retorna transformada em novas formas de atividade. E note-se que Vigotski faz essas considerações em um capítulo dedicado à educação estética das crianças! *Psicologia pedagógica* e *Psicologia da arte* são criações contemporâneas, ambas escritas entre 1924 e 1926.

Se as considerações estéticas acima arroladas soariam mais tarde como um sacrilégio para a visão oficiosa de arte do jdanovismo, há outra passagem no mesmo capítulo de *Psicologia pedagógica* que, pela ótica da estética stalinista, justificaria a proibição do livro. Aqui Vigotski afirma que a verdade da arte e a verdade da realidade estão numa relação sumamente complexa: a realidade sempre aparece tão modificada e transfigurada na arte que não há qualquer possibilidade de transferir o sentido dos fenômenos da arte para os fenômenos da vida. Exatamente o oposto do que pregava a estética stalinista.

Os capítulos dedicados às formas de narrativa popular revestem-se de importância excepcional para a teoria da arte popular e sua relação com as outras formas de arte narrativa. Ao concentrar na fábula a sua análise, aplica um método analítico claramente diacrônico, que parte do mais simples para o mais complexo, e a fábula, a novela e a tragédia são enfocadas como formas literárias interligadas e sobrepostas. Sua escolha da fábula como ponto de partida deve-se ao fato de que essa modalidade narrativa esteve sempre em contigüidade com a poesia, podendo-se perceber a concepção geral de arte de um estudioso pela sua maneira de focalizar a fábula. Por outro lado, seu mergulho profundo nas teorias da fábula de Lessing e Potiebnyá oferece ao leitor e pesquisador brasileiro um valiosíssimo material de consulta tanto pela abrangência do enfoque da relação entre as formas primitivas de arte e formas mais desenvolvidas quanto pelo ineditismo da teoria de Potiebnyá entre nós.

No capítulo VII, centrado na análise do conto de Ivan Búnin *Leve alento*, Vigotski se apresenta como um autêntico teórico da literatura. Aplicando de modo convincente e original as categorias centrais da narrativa desenvolvidas pelo Formalismo Russo, ele

cria um esquema de disposição e composição, um modelo de análise (aqui ele nos lembra o brilhante ensaio "Dialética da malandragem", que Antonio Candido dedicou ao romance *Memórias de um sargento de milícias*) que permite acompanhar passo a passo todo o movimento da narrativa pela estrutura da forma, estabelecendo as funções de cada componente e cada momento e as relações de tensão entre eles, mostrando o dinamismo da forma como elemento fundamental na composição da narrativa. A análise baseada nesse esquema de disposição e composição permitiu a Vigotski perceber uma falácia propagada pela estética durante séculos: ao contrário da decantada harmonia entre forma e conteúdo, da afirmação segundo a qual a forma ilustra, completa e acompanha o conteúdo, o que lhe reservaria um papel passivo, ele descobre que a forma luta com o conteúdo e o supera, e nessa contradição dialética entre conteúdo e forma parece resumir-se o sentido psicológico do que ele chama de reação estética. Essa visão da forma como elemento dinâmico aproxima Vigotski de Bakhtin, que, em polêmica com os formalistas em 1924, definiu a forma como elemento ativo à qual se opõe um conteúdo passivo. Cabe observar que os dois chegam a essa concepção praticamente semelhante a partir de uma reflexão sobre os procedimentos do Formalismo.

A análise de *Leve alento*, além de representar uma importantíssima contribuição para a teoria da narrativa, reveste-se de importância particular como uma *teoria do conto* e seus constituintes.

O estudo sobre Hamlet, incluído neste livro como capítulo VIII, constitui a primeira tentativa de penetração na obra de Shakespeare empreendida por Vigotski aos dezenove anos. Mais tarde ele retornará a *Hamlet* no estudo que será publicado em livro por esta editora. O que impressiona na análise empreendida por um jovem de apenas dezenove anos é o seu amplo conhecimento de Shakespeare e da crítica do dramaturgo inglês, além de uma visão sutil que ele desenvolve da peça, como o mostra Vsiévolod Ivánov em notas a esta edição. Chama atenção, ainda, a refinada concepção do gênero trágico e suas nuanças em um crítico tão jovem.

A discussão da arte como catarse, tema do capítulo IX, é sumamente interessante pela originalidade com que o autor a desenvolve, assumindo textualmente que sua concepção não é exatamente igual àquela consagrada por Aristóteles, embora considere que nenhum dos termos empregados depois da estagirita tem conseguido grandes avanços. Contudo entende que a descarga de energia nervosa, essência de todo sentimento, no processo da catarse realiza-se em sentido contrário ao habitual, e assim a arte se torna instrumento poderosíssimo para suscitar importantes descargas de energia nervosa mais racionais ou úteis. E conclui que a catarse consiste em uma emoção ou afeto que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição em um ponto culminante, numa espécie de curto-circuito. Além da teoria da catarse, Vigotski ainda desenvolve nesse capítulo uma original concepção do fantástico, que ele associa à expressão central da reação emocional.

O capítulo X fecha a discussão em torno da psicologia da arte. E aqui o autor resume o resultado do seu estudo ao afirmar que a prevalência daquela contradição afetiva que ele chama de catarse constitui a parte central e determinante da reação estética. Além de retomar a discussão do seu conceito de catarse, Vigotski levanta questões teóricas fundamentais como a diferença entre romance e tragédia, os conceitos de herói estático e herói dinâmico, o processo de transformação da tragédia em drama. Desenvolve uma concepção do riso e sua função que muito o aproxima de Bakhtin, aprova com alguma ressalva a concepção de humor e chiste em Freud e afirma que essa concepção corresponde perfeitamente à forma de catarse por ele descoberta como fundamento da reação estética.

Ao produzir o efeito que redunda na catarse e incorporar a esse fogo purificador as comoções mais íntimas e vitalmente importantes da alma individual, a arte está produzindo um efeito social. Essa dialética do individual e do social em arte leva-o a concluir que o sentimento representado na arte não se torna social mas individual na medida em que a pessoa que frui a arte converte-se em indivíduo sem deixar de ser social.

Apesar de não haver impedimento para sua publicação na época em que foi escrito, *Psicologia da arte* não foi publicado em vida do autor, o que provavelmente se deve ao inacabamento de algumas reflexões por ele desenvolvidas. O veto imposto à reedição de *Psicologia pedagógica* sugere que a *Psicologia da arte* estaria reservado destino idêntico caso houvesse sido publicado,

pois muitas das reflexões ali desenvolvidas iriam fatalmente contrariar a estética oficial soviética, principalmente a partir do jdanovismo. Hoje, o resgate da obra vigotskiana representa uma contribuição essencial para o aprofundamento das grandes conquistas do pensamento humano em campos como a psicologia, a pedagogia, a lingüística, a teoria da literatura e a filosofia.

PAULO BEZERRA
USP-UFF

*Prefácio**

Este livro é resultado de trabalhos pequenos e mais ou menos grandes no campo da arte e da psicologia. Três estudos literários – sobre Krilov, Hamlet[1] e a composição da novela – e vários artigos e notas de revistas[2]* serviram de base às minhas análises. Nos capítulos que tratam da questão neste livro apresentamos apenas breves resumos, ensaios e sumários desses trabalhos, porque é impossível uma análise completa de Hamlet em um capítulo, já que o assunto requer um livro específico. A busca da superação dos limites precários do subjetivismo determinou igualmente os destinos do estudo das artes e da psicologia na Rússia durante esses anos. Essa tendência para o objetivismo, para um conhecimento científico-natural, materialista e exato em ambos os campos, criou o presente livro.

Por um lado, o estudo das artes começa a carecer cada vez mais de fundamentações psicológicas. Por outro, a psicologia, ao tentar explicar o comportamento em seu conjunto, também não pode deixar de propender para os complexos problemas da reação estética. Se incorporarmos aqui a mudança que ora experimentam ambas as ciências, a crise de objetivismo que as envolve, isto irá determinar até o fim a acuidade do nosso tema. De fato, o estudo

..............

* O leitor encontrará neste livro dois tipos de nota. As notas acompanhadas de asterisco são do próprio Vigotski; as demais são de Vyatcheslav Ivánov. (N. do T.)

tradicional das artes sempre se baseou, consciente ou inconscientemente, em premissas psicológicas, mas a velha psicologia popular deixou de satisfazer por dois motivos: primeiro, servia ainda para alimentar toda sorte de subjetivismo em estética, embora as correntes objetivas necessitassem de premissas objetivas; segundo, desenvolvia-se uma nova psicologia, que reconstruía o fundamento de todas as antigas chamadas "ciências da alma". O objetivo da nossa pesquisa foi justamente rever a psicologia tradicional da arte e tentar indicar um novo campo de pesquisa para a psicologia objetiva – levantar o problema, oferecer o método e o princípio psicológico básico de explicação, e só.

Ao optar pelo título *Psicologia da arte*, o autor não quis dizer que o livro apresenta um sistema de questionamentos, um círculo completo de questões e fatores. Nosso objetivo foi bem diferente: tivemos sempre em vista e aspiramos como fim não a um sistema mas a um programa, não a todo um círculo de questões mas ao seu problema central.

Pelo exposto, deixamos de lado a discussão sobre o psicologismo em estética e os limites que separam a estética do puro conhecimento das artes. Supomos com Lipps que a estética pode ser definida como disciplina da psicologia aplicada, entretanto em nenhuma passagem colocamos essa questão como um todo, contentando-nos com defender a legitimidade metodológica e de princípio do enfoque psicológico da arte no mesmo nível de todos os outros enfoques, com sugerir a sua importância essencial[3]*, com procurar o seu lugar no sistema da ciência marxista da arte. Aqui tivemos como fio condutor a famosa tese do marxismo segundo a qual o enfoque sociológico da arte não anula o estético mas, ao contrário, escancara diante dele as portas e o pressupõe como, segundo Pliekhánov, seu complemento. O enfoque estético da arte, uma vez que não pretende romper com a sociologia marxista, deve forçosamente ter fundamentação sociopsicológica. É fácil mostrar que aqueles críticos de arte, que separam com absoluta justeza o seu campo da estética, também introduzem na elaboração dos conceitos e problemas básicos da arte axiomas psicológicos acríticos, arbitrários e inconsistentes. Endossamos o ponto de vista de Utitz, segundo o qual a arte vai além dos limites da estética e tem inclusive traços basicamente distintos dos valores estéticos, mas começa no elemento estético sem neste se diluir integralmente. Por isto, é claro, para nós, que a psicologia da arte deve ter relação também com a estética, sem perder de vista os limites que separam esses dois campos.

É preciso dizer que nos campos tanto dos novos estudos da arte quanto da psicologia objetiva ainda estão em fase de elaboração os conceitos básicos e os princípios fundamentais, isto é, estão sendo dados os primeiros passos. Eis por que o trabalho que vem surgindo na confluência dessas duas ciências e que pretende usar a linguagem da psicologia objetiva para falar dos fatos objetivos da arte está necessariamente condenado a permanecer sempre no limiar da questão, sem penetrá-la em profundidade nem abrangê-la em amplitude. Quisemos tão-somente desenvolver a originalidade da visão psicológica da arte e fixar a idéia central, os métodos de sua elaboração e o conteúdo do problema. Se na confluência dessas três idéias surgir uma psicologia objetiva da arte, este livro será o germe de onde ela medrará.

Achamos que a idéia central da psicologia da arte é o reconhecimento da superação do material da forma artística ou, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte como *técnica social do sentimento*. Achamos que o método de estudo desse problema é o método analítico objetivo, que parte da análise da arte para chegar à síntese psicológica: o método de análise dos sistemas artísticos dos estímulos[4]*. Com Hennequin, consideramos a obra de arte como um "conjunto de signos estéticos, destinados a suscitar emoções nas pessoas", e com base na análise desses signos tentamos recriar as emoções que lhes correspondem. Contudo a diferença entre o nosso método e o estopsicológico consiste em que não interpretamos esses signos como manifestação da organização espiritual do autor ou dos seus leitores[5]. Não concluímos partindo da arte para a psicologia do autor ou dos seus leitores, pois sabemos que *não se pode fazê-lo com base na interpretação dos signos.*

Tentamos estudar a psicologia pura e impessoal da arte[6] sem relacioná-la com o autor e o leitor, pesquisando apenas a forma e o material da arte. Esclareçamos: tomamos por base apenas as fábulas de Krilov, nunca iremos restabelecer-lhe a psicologia; era diferente a psicologia dos seus leitores, aqueles dos séculos XIX e XX e até mesmo de diversos grupos, classes, idades, pessoas.

Contudo, analisando a fábula podemos descobrir a lei da psicologia que lhe serve de base, o mecanismo pelo qual ela atua, e a isto chamamos psicologia da fábula. Na prática, essa lei e esse mecanismo nunca atuaram em parte alguma sob forma pura, mas se complexificaram em função de toda uma série de fenômenos e processos de cuja composição faziam parte; no entanto, estamos tão autorizados a *excluir* da ação concreta da fábula a sua psicologia quanto o psicólogo que exclui a resposta pura, sensória ou motora, da seleção ou da diferenciação, e a estuda como resposta impessoal.

Por último, achamos que a essência da questão é a seguinte: a psicologia teórica e a psicologia aplicada da arte devem revelar todos os mecanismos que movem a arte e, com a sociologia da arte, fornecer a base para todas as ciências específicas da arte.

O objetivo do presente trabalho é essencialmente sintético. Müller-Freienfels dizia, com muito acerto, que o psicólogo da arte lembra o biólogo, que sabe fazer uma análise completa da matéria viva, dividi-la em seus componentes, mas é incapaz de recriar o todo com esses componentes e descobrir-lhe as leis. Toda uma série de trabalhos se dedica a esse tipo de análise sistemática da psicologia da arte, no entanto não conheço trabalho que tenha colocado e resolvido objetivamente o problema da síntese psicológica da arte. Neste sentido, penso que a presente tentativa dá um novo passo e se atreve a lançar algumas idéias novas, ainda não sugeridas por ninguém, no campo da discussão científica. Esse novo, que o autor considera que lhe pertence no livro, necessita, evidentemente, de verificação e crítica, de passar pela prova do pensamento e dos fatos. E mesmo assim ele já se afigura tão fidedigno e maduro ao autor, que este ousa anunciá-lo neste livro.

Este trabalho teve como tendência geral aspirar à sobriedade científica em psicologia da arte, o campo mais especulativo e misticamente vago da psicologia. Meu pensamento constituiu-se sob o signo das palavras de Espinosa[7] e, seguindo-as, procurou não cair em perplexidade e compreender, sem rir nem chorar.

Metodologia do problema

Capítulo 1
O problema psicológico da arte

"Estética de cima" e "estética de baixo". A teoria marxista da arte e a psicologia. Psicologia social e individual da arte. Psicologia subjetiva e objetiva da arte. O método objetivo-analítico e sua aplicação.

Se formos apontar o divisor de águas que separa todas as correntes da estética atual em duas grandes tendências, teremos de indicar a psicologia. Os dois campos da estética atual – o psicológico e o não-psicológico – abrangem quase tudo o que há de vivo nessa ciência. Fechner delimitou com muito acerto essas duas tendências, chamando uma de "estética de cima para baixo" e a outra de "estética de baixo para cima".

Pode facilmente parecer que se trata não só de dois campos de uma única ciência, mas até da criação de duas disciplinas independentes, cada uma com seu objeto específico e seu método específico de estudo. Enquanto para alguns a estética ainda continua sendo uma ciência predominantemente especulativa, outros, como O. Külpe, tendem a afirmar que, "no presente momento, a estética passa por uma fase de transição... O método especulativo do idealismo pós-kantiano foi quase inteiramente abandonado. Já a pesquisa empírica... está sob influência da psicologia... Concebemos a estética como uma *teoria do comportamento estético* (Verhalten)[1]*, vale dizer, do estado geral que abrange e penetra todo o homem e tem a impressão estética como seu ponto de partida e centro... A estética deve ser considerada como psicologia do prazer estético e da criação artística" (64, p. 98).

Volkelt sustenta a mesma opinião: "O objeto estético... adquire o seu caráter estético específico apenas através da percepção, da sensação e da fantasia do sujeito receptor." (162, S. 5)

Ultimamente, até estudiosos como Viessielovski (26, p. 222) vêm tendendo para a psicologia. E as palavras de Volkelt traduzem com bastante fidelidade um pensamento geral: "A psicologia deve ser tomada como fundamento da estética." (117, p. 192) "No presente momento, a meta mais imediata, mais premente da estética não são, evidentemente, as construções metafísicas, mas sim a análise psicológica minuciosa e sutil da arte." (117, p. 208)

Opinião oposta tem sido sustentada por todas as correntes antipsicológicas da filosofia alemã, tão fortes no último decênio, das quais G. Chpet fez um apanhado geral em seu artigo (cf. 136). A discussão entre os partidários de ambos os pontos de vista estribou-se principalmente em argumentos negativos. Cada idéia encontrou sua defesa na fraqueza da idéia oposta, e a esterilidade básica de uma e da outra corrente prolongou a discussão e adiou sua solução prática.

A estética de cima hauriu as suas leis e demonstrações da "natureza da alma", de premissas metafísicas ou construções especulativas. Aí aplicou o estético como qualquer categoria específica do ser, e nem grandes psicólogos como Lipps fugiram a esse destino comum. Enquanto isso, a estética de baixo, transformada numa série de experimentos extremamente primitivos, dedicou-se integralmente à elucidação das mais elementares relações estéticas e não teve condição de colocar-se minimamente acima desses fatos primários que, no fundo, nada dizem. Assim, a crise profunda desses dois campos da estética passou a evidenciar-se de modo cada vez mais claro, e muitos autores começaram a compreender que o conteúdo e o caráter dessa crise eram de uma crise bem mais geral que a crise de correntes particulares. Revelaram-se falsas as próprias premissas iniciais de uma e outra corrente, os fundamentos científicos tomados como princípios da pesquisa e os seus métodos. Isto assumiu clareza absoluta quando a crise desencadeou-se na psicologia empírica em toda a sua dimensão, por um lado, e na filosofia idealista alemã dos últimos decênios, por outro.

A saída desse impasse pode estar apenas na mudança radical dos princípios básicos da pesquisa, em uma colocação absolutamente nova das questões, na escolha de novos métodos.

No campo da estética de cima, começa a afirmar-se, de modo cada vez mais intenso, a consciência de que é necessária uma base sociológica e histórica para a construção de qualquer teoria estética. Vai-se tomando consciência cada vez mais clara da idéia segundo a qual a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade[2] em relação permanente com todos os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico concreto. Dentre as tendências sociológicas da teoria da arte, a que mais avança e apresenta maior coerência é a teoria do materialismo histórico, que procura construir uma análise científica da arte à base dos mesmos princípios aplicados ao estudo de todas as formas e fenômenos da vida social[3]. Desse ponto de vista, costuma-se enfocar a arte como uma das formas de ideologia, forma essa que, à semelhança de todas as outras, surge como superestrutura na base das relações econômicas e de produção. E, à medida que a estética de baixo foi sempre uma estética empírica e positiva, é perfeitamente compreensível que a teoria marxista da arte revele nítidas tendências a reduzir à psicologia as questões de estética teórica. Para Lunatcharski, a estética é simplesmente um dos ramos da psicologia. "Seria, entretanto, superficial afirmar que a arte não dispõe de lei própria de desenvolvimento. Um fluxo d'água é determinado pelo seu leito e suas margens: a água ora se represa, ora se arrasta numa correnteza calma, ora se agita e espuma no leito rochoso, ora cai em cascatas, guina para a direita ou para a esquerda, chegando até a retroceder bruscamente. Contudo, por mais que a correnteza de um regato seja determinada pela férrea necessidade das condições externas, ainda assim a sua essência é determinada pelas leis da hidrodinâmica, leis que não podemos apreender partindo das condições externas do fluxo mas tão-somente do conhecimento da própria água." (70, pp. 123-124)

Para essa teoria, o divisor de águas, que antes separava a estética de cima da estética de baixo, passa hoje por uma linha inteiramente diversa: agora separa a sociologia da arte da psicologia da arte, indicando a cada um desses campos o seu ponto de vista específico sobre o mesmo objeto de estudo.

Pliekhánov delimita, com absoluta clareza, os dois pontos de vista em seus estudos de arte, indicando que os mecanismos psicológicos, que determinam o comportamento estético do homem, são sempre determinados em seu funcionamento por causas de

ordem sociológica. Daí ser absolutamente claro que o estudo do funcionamento desses mecanismos é o que constitui o objeto da psicologia, enquanto o estudo do seu condicionamento é objeto do estudo sociológico. "*A natureza do homem* faz com que ele *possa* ter gostos e conceitos estéticos. *As condições que o cercam* determinam a transformação dessa *possibilidade em realidade*, por elas se explica que determinado homem social (isto é, dada sociedade, dado povo, dada classe) tenha *justamente esses e não outros gostos* e conceitos estéticos..." (87, p. 46) Pois bem, em diferentes épocas do desenvolvimento social, o homem recebe da natureza diversas impressões, porque ele a considera de diferentes pontos de vista.

A ação das leis gerais da natureza psíquica do homem não cessa, é claro, em nenhuma dessas épocas. Contudo, uma vez que em diferentes épocas "chega às cabeças humanas um material inteiramente diverso, não surpreende que os resultados da sua elaboração não sejam nada idênticos" (87, p. 56). "Em certo sentido, as leis psicológicas podem servir de chave para explicar a história da ideologia em geral e a história da arte em particular. Na psicologia dos homens do século XVII, o princípio da antítese desempenhou o mesmo papel que desempenha na psicologia dos nossos contemporâneos. Por que, então, os nossos gostos estéticos são o oposto dos gostos dos homens do século XVII? Porque nos encontramos em situação inteiramente diversa. Logo, chegamos à já conhecida conclusão: a natureza psicológica do homem faz com que ele possa ter conceitos estéticos e com que *o princípio da antítese* de Darwin (a '*contradição*' de Hegel) exerça um papel de extrema importância, até hoje insuficientemente avaliado, no mecanismo desses conceitos. Não obstante, depende das condições saber que motivos levam determinado homem social a ter justamente esses e não outros gostos, a gostar justamente desses e não de outros objetos." (87, p. 57)

Ninguém, como Pliekhánov, explicou com tanta clareza a necessidade teórica e metodológica do estudo da psicologia para uma teoria marxista da arte. Segundo ele, "todas as ideologias têm uma raiz comum: a psicologia de dada época" (89, p. 76).

Tomando como exemplo V. Hugo, Berlioz e Delacroix, ele mostra como o romantismo psicológico da época gerou em três

diferentes campos – a pintura, a poesia e a música – três diferentes formas de romantismo ideológico (89, pp. 76-78). Na fórmula, proposta por Pliekhánov para exprimir a relação entre base e superestrutura discriminamos cinco momentos subseqüentes:

1) o estado das forças produtivas;
2) as relações econômicas;
3) o sistema político-social;
4) o psiquismo do homem social;
5) as diferentes ideologias, que refletem em si as propriedades desse psiquismo (89, p. 75).

Assim, o psiquismo do homem social é visto como subsolo comum de todas as ideologias de dada época, inclusive da arte. Com isto se está reconhecendo que a arte, no mais aproximado sentido, é determinada e condicionada pelo psiquismo do homem social.

Deste modo, em vez da antiga hostilidade encontramos um esboço de reconciliação e concordância entre as tendências psicológica e antipsicológica na estética, uma delimitação, entre elas, do campo de estudo com base na sociologia marxista. A tendência que menos se observa nesse sistema sociológico – na filosofia do materialismo histórico – é, evidentemente, a de explicar seja o que for a partir do psiquismo humano como causa final. Mas, em igual medida, esse sistema não tende a negar ou ignorar esse psiquismo e a importância de estudá-lo como mecanismo mediador, através do qual as relações econômicas e o sistema político-social criam essa ou aquela ideologia. Ao estudar formas de arte com o mínimo de complexidade, essa teoria insiste, positivamente, na necessidade de estudar o psiquismo, uma vez que a distância entre as relações econômicas e a forma ideológica cresce cada vez mais e a arte já não pode ser explicada diretamente a partir das relações econômicas. Isto Pliekhánov tem em vista quando compara a dança das mulheres australianas e o minueto do século XVIII. "Para compreender a dança da nativa australiana, basta saber que papel exerce na vida da tribo a colheita de raízes silvestres pelas mulheres. E para compreender, digamos, o minueto, não basta, absolutamente, conhecer a economia da França do século XVIII. Aqui estamos diante da dança, que traduz a *psicologia de uma classe não produtora*... Logo, o 'fator' *econômico* cede, aqui, a honra e o lugar *ao psicológico*. Mas que não se esqueça de

que o próprio surgimento de classes não produtoras na sociedade é produto do desenvolvimento econômico desta." (89, p. 65)

Assim, o enfoque marxista da arte, sobretudo nas suas formas mais complexas, incorpora necessariamente o estudo da ação psicofísica da obra de arte[4]*.

O objeto de estudo sociológico pode ser ou a ideologia em si, ou a sua independência em face de formas diversas de desenvolvimento social; contudo, nunca o estudo sociológico em si, sem o complemento do estudo psicológico, estará em condição de revelar a natureza imediata da ideologia: o psiquismo do homem social. Para estabelecer os limites metodológicos entre os dois pontos de vista, é de suma importância e essencial elucidar a diferença que distingue a psicologia da ideologia.

Desse ponto de vista torna-se inteiramente compreensível o papel específico que cabe à arte como forma ideológica absolutamente peculiar, ligada a um campo totalmente singular do psiquismo humano. E se quisermos elucidar precisamente essa singularidade da arte, aquilo que a distingue com seus efeitos dentre todas as outras formas ideológicas, necessitaremos inevitavelmente da análise psicológica. Tudo consiste em que a arte sistematiza um campo inteiramente específico do psiquismo do homem social – precisamente o campo do seu sentimento. E, embora todos os campos do psiquismo tenham como subjacentes as mesmas causas que os geraram, operando, porém, através de diversos *Verhaltensweisen** psíquicos, acabam dando vida a diversas formas ideológicas.

Assim, a antiga hostilidade é substituída pela aliança de duas tendências na estética, e cada uma só ganha sentido em um sistema filosófico geral. Se a reforma da estética de cima para baixo é mais ou menos clara em seus contornos gerais e está esboçada em toda uma série de trabalhos, em todo caso em um grau que permite a contínua elaboração dessas questões no espírito do materialismo histórico, já no campo contíguo – no estudo psicológico da arte – ocorre justamente o contrário. Vem surgindo toda uma série de complicações e problemas antes desconhecidos da antiga metodologia de toda a estética psicológica. E, dentre essas novas complicações, a mais substantiva é o problema da delimitação da psicologia social e da individual no estudo das questões da arte. É de absoluta evidência que o antigo ponto de vista, que não admitia dúvidas quanto à delimitação dessas duas óticas psicológicas, hoje deve ser objeto de uma revisão fundamentada. Penso que a concepção corriqueira do objeto e do material da psicologia social revela-se falsa na própria raiz ao passar por uma verificação de um novo ponto de vista. De fato, o ponto de vista da psicologia social ou psicologia dos povos, como a entendia Wundt, adotou como objeto de estudo a língua, os mitos, os costumes, a arte, os sistemas religiosos, as normas jurídicas e éticas. Fica absolutamente claro que, do ponto de vista do que acabamos de expor, nada mais disso é psicologia: trata-se de coágulos de ideologia, de cristais. Já a meta da psicologia consiste em estudar a própria argamassa, o próprio psiquismo social e não a ideologia. A língua, os costumes e os mitos são todos resultado da atividade do psiquismo social e não o processo dessa atividade. Por isso, quando a psicologia social trata desses objetos, substitui a psicologia pela ideologia. É evidente que a premissa fundamental da antiga psicologia social e da ressurgente reflexologia coletiva, segundo a qual a psicologia do homem particular não serviria para elucidar a psicologia social, acaba abalada pelas novas hipóteses metodológicas.

............

* Em alemão, no original russo. (N. do T.)

Biékhtieriev afirma: "é evidente que a psicologia de indivíduos particulares não serve para elucidar os movimentos sociais..." (18, p. 14). Esse mesmo ponto de vista é sustentado por psicólogos sociais como McDougall, Le Bon, Freud e outros, para quem o psiquismo social é algo secundário, que surge do individual. Neste caso, supõe-se que existe um psiquismo individual específico, e depois, já como produto da interação dessas psicologias individuais, surge uma psicologia coletiva, comum a todos esses indivíduos. Aí a psicologia social surge como psicologia de um indivíduo coletivo, do mesmo modo que a multidão é formada de indivíduos particulares, embora tenha a sua psicologia suprapessoal. Assim a psicologia social não marxista entende o social de modo grosseiramente empírico, necessariamente como multidão, coletivo, relação com outros indivíduos. A sociedade é aí entendi-

da como reunião de pessoas e condição suplementar da atividade de um indivíduo. Esses psicólogos não admitem a idéia de que, no movimento mais íntimo e pessoal do pensamento, do sentimento, etc., o psiquismo de um indivíduo particular seja efetivamente social e socialmente condicionado. Não é nada difícil mostrar que o psiquismo de um indivíduo particular é justamente o que constitui o objeto da psicologia social. É inteiramente falsa a opinião de G. Tchelpánov, seguida freqüentemente por outros, segundo a qual a psicologia marxista, em especial, é uma psicologia social, que estuda a gênese das formas ideológicas pelo método especificamente marxista, método que consiste em estudar a origem das referidas formas em função do estudo da economia social; segundo tal opinião, a psicologia empírica e experimental não pode tornar-se marxista, como não o podem a mineralogia, a física, a química, etc. Tchelpánov se apóia no oitavo capítulo do *Questões fundamentais do marxismo*, de Pliekhánov, em que o autor fala com absoluta clareza da origem da ideologia. É antes verdadeira precisamente a idéia oposta, ou seja, a idéia segundo a qual a psicologia individual (respectivamente a empírica e a experimental) só pode tornar-se marxista. De fato, uma vez que negamos a existência da alma popular, do espírito popular, etc., como podemos distinguir a psicologia social da individual? O psiquismo, estudado pela psicologia social, é precisamente a psicologia de um indivíduo particular, aquilo que ele tem na cabeça. Não existe nenhum outro psiquismo. Tudo o mais é metafísica ou ideologia, razão por que afirmar que essa psicologia do indivíduo particular não pode tornar-se marxista, isto é, social, como não o podem a mineralogia, a química, etc., implica não entender a afirmação básica de Marx de que "o homem, no mais lato sentido, é um *zoon politicon**, não só um animal a quem é intrínseca a comunicação mas um animal que só em sociedade pode isolar-se" (1, p. 170). Considerar o psiquismo do homem particular, isto é, o objeto da psicologia experimental e empírica, tão extra-social quanto o objeto da mineralogia, significa estar em posição diametralmente oposta ao marxismo. Isso já sem dizer que a física, a química e a mineralogia podem, evidentemente, ser marxistas e antimarxistas, se por ciência não entendermos mera relação de fatos e catálogos de dependências e sim um campo mais volumosamente sistematizado de conhecimento de toda uma parte do mundo.

..............

* Animal político (Aristóteles, *Política*, v. I, cap. I.).

Resta uma única questão: a gênese das formas ideológicas. Seria o estudo da dependência dessas formas em face da economia social o autêntico objeto da psicologia social? De maneira nenhuma, penso eu. Esta é uma questão geral de cada ciência particular, como os ramos da sociologia geral. A história das religiões e do direito e a história da arte e da ciência resolvem sempre essa questão para o seu próprio campo.

Mas não só a partir de considerações teóricas se esclarece a falsidade do ponto de vista anterior, pois esta se manifesta de forma bem mais clara através da experiência prática da própria psicologia social. Ao estabelecer a origem dos produtos da arte social, Wundt acabou sendo forçado a recorrer à obra de um indivíduo (163, p. 593). Ele diz que outro indivíduo pode reconhecê-la pela expressão adequada de suas próprias representações e emoções, e por isto uma multiplicidade de indivíduos diversos pode ser igualmente criadora de uma só representação. Em crítica a Wundt, Biékhtieriev tem toda razão ao mostrar que, "neste caso, é evidente que não pode haver psicologia social, uma vez que para ela não se coloca nenhuma meta nova além daquelas que integram o campo da psicologia dos indivíduos particulares" (18, p. 15). De fato, o antigo ponto de vista, segundo o qual existiria uma diferença de princípio entre os processos e os produtos da criação popular e individual, parece hoje abandonado por unanimidade. Hoje ninguém afirmaria que a *bilina** russa, registrada a partir das palavras de um pescador de Arkhánguelsk, e um poema de Púchkin, cuidadosamente corrigido por ele nos manuscritos, são produtos de diferentes processos de criação. Os fatos mostram justamente o contrário: o estudo preciso estabelece que aí a diferença é meramente quantitativa; por um lado, se o narrador da *bilina* não a transmite exatamente como a recebeu do antecessor e faz nela algumas mudanças, cortes, acréscimos, alteração na ordem

..............

* Canção épica russa. (N. do T.)

das palavras e das partes, ele já é o autor de tal variante e usa os esquemas prontos e os lugares-comuns da poesia popular; é absolutamente falsa a concepção segundo a qual a poesia popular surge sem artifícios e é criada por todo o povo e não por profissionais – narradores, cantores, fabuladores e outros profissionais da criação artística –, donos da técnica do seu ofício, rica e profundamente especializada, da qual fazem uso exatamente como os escritores das épocas mais tardias. Por outro lado, o escritor que fixa o produto escrito da sua criação também não é, absolutamente, o criador individual da sua obra. Púchkin não é, de modo algum, o autor individual do seu poema. Como qualquer escritor, não inventou sozinho os modos de escrever em versos, de rimar, de construir o enredo de determinada forma, etc., e, como narrador da *bilina*, foi apenas o divulgador de uma imensa herança da tradição literária, e narrador dependente, em imenso grau, da evolução da língua, da técnica do verso, dos enredos tradicionais, dos temas, das imagens, dos procedimentos, das composições, etc.

Se quiséssemos calcular o que, em cada obra de arte literária, foi criado pelo próprio autor e o que ele recebeu já pronto da tradição literária, observaríamos com muita freqüência, quase sempre, que deveríamos atribuir à parte da criação pessoal do autor apenas a escolha desses ou daqueles elementos, a sua combinação, a variação, em certos limites, dos lugares-comuns, a transferência de uns elementos da tradição para outros sistemas[5], etc. Noutros termos, tanto no fabulador* de Arkhánguelsk quanto em Púchkin sempre podemos encontrar a presença de ambos os momentos – da autoria individual e da tradição literária. A diferença está apenas na correlação quantitativa desses dois momentos. Em Púchkin projeta-se o momento da autoria individual, no fabulador, o momento da tradição literária. Mas os dois lembram, segundo feliz comparação de Sillverswan, um nadador em um rio, arrastado para um lado pela corrente. O caminho do nadador, como a obra do escritor, será sempre a resultante de duas forças – dos esforços pessoais do narrador e da força deslocadora da corrente.

..............

* O termo "fabulador", do russo *skazítiel*, é aqui empregado no sentido de narrador de *bilinas*, canções e baladas medievais, em suma, de continuador da tradição oral. (N. do T.)

Temos todos os fundamentos para afirmar que, do ponto de vista psicológico, não há diferença de princípio entre os processos de criação popular e individual. E, sendo assim, Freud teve toda razão ao afirmar "que a psicologia individual, desde o início, é ao mesmo tempo uma psicologia social" (122, p. 3). Por isso a psicologia intermental (interpsicologia) de Gabriel Tarde, como a psicologia social de outros autores, deve adquirir significado inteiramente diverso.

A exemplo de Sighele, De-la-Grasseri, Rossi e outros, inclino-me a pensar que se deve distinguir psicologia social de psicologia coletiva, só que não me inclino a reconhecer como traço distintivo de ambas o que esses autores apresentam, mas outro traço bem diferente. Foi justamente por ter a distinção se baseado no grau de organização do grupo estudado que essa opinião não foi aceita por todos na psicologia social.

O traço de distinção se delineia por si mesmo se levamos em conta que *o objeto da psicologia social vem a ser precisamente o psiquismo do indivíduo particular*. É absolutamente claro que, neste caso, o objeto da antiga psicologia individual coincide com a psicologia diferencial, cuja meta é estudar as diferenças individuais em indivíduos particulares. Também coincide inteiramente com isto o conceito de reflexologia geral diferenciada da reflexologia coletiva em Biékhtieriev. "Neste sentido, existe certa correlação entre a reflexologia do indivíduo particular e a reflexologia coletiva, uma vez que a primeira procura elucidar as particularidades do indivíduo particular, encontrar a diferença entre o modo individual de ser de indivíduos particulares e indicar o fundamento reflexológico de tais diferenças, ao passo que a reflexologia coletiva, ao estudar as manifestações coletivas da atividade correlata, visa, propriamente, a elucidar como, através da interação de indivíduos particulares nos grupos sociais e da atenuação das suas diferenças individuais, obtêm-se os produtos sociais da atividade correlata de tais indivíduos." (18, p. 28)

Dessas considerações fica absolutamente claro que se trata precisamente da psicologia diferencial na acepção precisa do termo. Neste caso, o que vem a ser o objeto da psicologia coletiva no sentido próprio da palavra? Podemos mostrá-lo através do mais simples raciocínio. Tudo em nós é social, mas isto não quer dizer,

de modo algum, que as propriedades do psiquismo do indivíduo particular sejam, em sua totalidade absoluta, inerentes a todos os demais integrantes de dado grupo. Só certa parte da psicologia individual pode considerar-se patrimônio de determinado grupo, e é essa parte da psicologia individual, nas condições de sua manifestação coletiva, que é sempre estudada pela psicologia coletiva quando esta estuda a psicologia do exército, da igreja, etc.

Assim, em vez de distinguir psicologia social de psicologia individual, deve-se distinguir psicologia social de psicologia coletiva. A distinção entre psicologia social e individual em estética desaparece da mesma forma que a distinção entre estética normativa e descritiva, porque, como o mostrou com absoluta razão Münsterberg, a estética histórica estava ligada à psicologia social, e a estética normativa à psicologia individual (Cf. 156).

Bem mais importante é a distinção entre psicologia subjetiva e psicologia objetiva da arte. O traço distintivo do método introspectivo aplicado ao estudo das emoções estéticas revela-se com total evidência em certas particularidades dessas emoções. Por sua própria natureza, a emoção estética permanece incompreensível e oculta ao sujeito em sua essência e transcorrência. Nunca sabemos nem entendemos por que essa ou aquela obra foi do nosso agrado. Tudo o que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva de processos inconscientes. A própria emoção continua um enigma para nós. A arte consiste justamente em esconder a arte, como diz um provérbio francês. Por isso a psicologia tentou chegar a uma solução experimental dos seus problemas, mas todos os métodos da estética experimental – seja na forma aplicada por Fechner (o método da escolha, orientação e aplicação), seja na forma como foram aprovados por Külpe (o método da escolha, da mudança gradual e da variação do tempo) (Cf. 148) – foram, no fundo, imprestáveis para romper o círculo das avaliações estéticas mais elementares e simples.

Resumindo os resultados dessa metodologia, Fröbes chega a conclusões muito lamentáveis (143, S. 330). Hamann e Croce a criticaram severamente, e Croce a qualificou textualmente de antropologia estética (cf. 30; 62).

Um pouco acima de tais concepções está o enfoque reflexológico ingênuo do estudo da arte, que estuda a personalidade do artista através de testes da seguinte ordem: "Qual seria sua atitude se a pessoa que você ama o traísse?" (19, p. 35) Se mesmo neste caso toma-se o pulso e mede-se a respiração, ou sugere-se ao artista escrever sobre primavera, verão, outono, inverno, ainda assim permanecemos nos limites de uma pesquisa ingênua e cômica, sem apoio e impotente ao extremo.

O erro principal da estética experimental está no fato de ela começar pelo fim, pelo prazer estético e pela avaliação, ignorando o próprio processo e esquecendo que o prazer e a avaliação podem ser momentos amiúde fortuitos, secundários e até mesmo suplementares do comportamento estético. O segundo erro dessa estética manifesta-se na incapacidade de encontrar o específico que separa a emoção estética da emoção comum. No fundo, essa estética está condenada a permanecer sempre fora do limiar da estética, caso sugira para avaliação as mais simples combinações de cores, sons, linhas, etc., perdendo de vista que esses momentos não caracterizam, de modo algum, a percepção estética como tal.

Por último, a terceira e principal falha daquela estética – a falsa premissa de que a emoção estética complexa surgiria como a soma de pequenos prazeres estéticos particulares. Esses estetas supõem que a beleza da obra de arquitetura ou de uma sinfonia musical pode ser algum dia por nós atingida como expressão sumária de percepções particulares, consonâncias harmoniosas, acordes, justa proporção, etc. Por isso é absolutamente claro que, para a antiga estética, o objetivo e o subjetivo eram sinônimos de estética não-psicológica, por um lado, e de estética psicológica, por outro (Cf. 71). O próprio conceito de estética objetivamente psicológica era uma combinação absurda e internamente contraditória de conceitos e palavras.

A crise por que ora passa a psicologia no mundo inteiro dividiu, *grosso modo*, todos os psicólogos em dois campos. De um lado, temos um grupo de psicólogos que se recolheu ainda mais fundo que antes ao subjetivismo (Dilthey e outros). Trata-se de uma psicologia que tende nitidamente para o bergsonismo. De outro lado, nos mais diversos países, da América à Espanha, vemos as mais variadas tentativas de criação de uma psicologia objetiva. O behaviorismo americano, a psicologia da *Gestalt* alemã, a reflexologia e a psicologia marxista são todas tentativas orientadas pela ten-

dência geral para o objetivismo que se verifica na psicologia atual. É evidente que, ao lado da revisão radical de toda a metodologia da antiga estética, essa tendência para o objetivismo abrange também a psicologia estética. Assim, essa psicologia tem como problema maior criar um método objetivo e um sistema de psicologia da arte. Tornar-se objetivo é questão de vida ou morte para todo esse campo do conhecimento. Para abordar a solução desse problema, é necessário definir com mais precisão em que consiste a psicologia da arte e só então passar ao exame dos seus métodos.

É facílimo mostrar que qualquer estudo da arte é sempre e necessariamente forçado a lançar mão desses ou daqueles dados e premissas psicológicas. Na ausência de alguma já consumada teoria psicológica da arte, tais estudos usam a psicologia vulgar do pequeno-burguês e das observações domésticas. Com exemplos é mais fácil mostrar como livros sérios pelos fins e pela execução cometem freqüentemente erros imperdoáveis quando começam a apelar para a psicologia do comum. Entre tais erros está a caracterização psicológica da medida do verso. Em livro recém-publicado de Grigóriev está escrito que, com o auxílio da curva do ritmo que Andriêi Biéli insere para determinados versos, pode-se esclarecer a sinceridade da emoção do poeta. É ele mesmo que faz a seguinte descrição psicológica do coreu: "Foi observado que o coreu... serve para exprimir disposições de ânimo, dança ('Nuvens correm, nuvens se enroscam'). Se aí algum poeta aproveita o coreu para exprimir algum estado de espírito elegíaco, fica claro que esse estado elegíaco não é sincero, é afetado, e a própria tentativa de usar o coreu para a elegia é tão absurda quanto, segundo comparação jocosa do poeta I. Rukavíchnikov, é absurdo esculpir um negro de mármore branco." (41, p. 38)

Basta lembrar o poema de Púchkin mencionado pelo autor ou ao menos um verso puchkiniano – "rasgando-me o coração com um ganido queixoso ou um bramido" – para nos convencermos de que aqui não há nem vestígio daquela "disposição de ânimo e dança" que o autor atribui ao coreu. Ao contrário, há uma tentativa mais que evidente de usar o coreu em um poema lírico sobre um sentimento angustiante e desesperador. Tal tentativa o nosso autor qualifica de absurda, como é absurdo esculpir um negro de mármore branco. Contudo, seria mau escultor aquele que se metesse a pintar de negro uma estátua se ela tivesse de representar um negro, como é precária a psicologia que, a esmo, contrariando as evidências, coloca o coreu na categoria das disposições de ânimo e dança.

Em escultura um negro pode ser branco, como na lírica um sentimento sombrio pode ser expresso pelo coreu. Mas é inteiramente verdadeiro que ambos os fatos precisam de uma explicação especial, e só a psicologia da arte pode dá-la.

Em *pandant** cabe citar outra caracterização análoga do metro, feita pelo professor Iermakov: "No poema 'Caminho no Inverno'... o poeta usa a medida triste e *iâmbica* em uma obra de conteúdo elevado e cria uma desarmonia interior, uma nostalgia opressiva..." (49, p. 190) Neste caso a teoria psicológica do autor pode ser rejeitada pela simples referência factual de que o poema "Caminho no Inverno" foi composto à base de um coreu tetrâmico puro e não em "medida iâmbica triste". Assim, os psicólogos que tentam interpretar a tristeza de Púchkin a partir do seu iâmbico e o estado de espírito animado a partir do seu coreu equivocam-se com esses iâmbicos e coreus e não levam em conta o fato há muito estabelecido pela ciência e formulado por Gershenzon, segundo o qual, "para Púchkin, a medida do verso parece indiferente; pela mesma medida ele descreve a separação da mulher amada ('Para as margens da pátria distante') e a caça do gato ao rato (em 'O Conde Núlin'), o encontro de um anjo com o demônio e um tentilhão preso..." (34, p. 17).

Sem um estudo psicológico especial nunca vamos entender que leis regem os sentimentos numa obra de arte, e sempre nos arriscaremos a cometer erros crassos. Além disso, é notável que os estudos sociológicos da arte não estejam em condição de explicar integralmente o próprio mecanismo de ação da obra de arte. Aqui muita coisa é explicada pelo "princípio da antítese" que, seguindo Darwin, Pliekhánov incorpora para explicar muitos fenômenos em arte (87, pp. 37-59). Tudo isso diz da colossal complexidade das influências sofridas pela arte, que de modo algum podem ser reduzidas a uma forma simples e unívoca de reflexo.

..............

* Em francês, no original russo. (N. do T.)

No fundo, é a mesma questão da complexa influência da superestrutura que Marx levanta, ao dizer que "certos períodos do seu (da arte – L. V.) florescimento não estão, absolutamente, em consonância com o desenvolvimento geral da sociedade", que "no campo da própria arte algumas de suas formas consideráveis só são possíveis em um baixo grau de desenvolvimento das artes... Contudo a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopéia estão relacionadas a determinadas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas ainda continuam a nos proporcionar prazer estético e, em certo sentido, a servir de norma e modelo inacessível" (1, pp. 736-737).

Eis uma colocação bem precisa do problema psicológico da arte. O que se deve elucidar não é a origem dependente da economia, mas o sentido do efeito e do encanto que "não está em contradição com o nível social atrasado em que medrou" (1, pp. 737-738). Deste modo, o vínculo entre a arte e as relações econômicas que lhe dão vida é de extrema complexidade.

Isto não significa, de modo algum, que as condições sociais não determinam definitiva e integralmente a natureza e o efeito da obra de arte, mas que as determinam apenas indiretamente. Os próprios sentimentos que suscitam a obra de arte são socialmente condicionados, o que a pintura egípcia confirma magistralmente. Nesta a forma (a estilização da figura humana) tem a nítida função de comunicar um sentimento social que está ausente no próprio objeto representado e lhe é conferido pela arte. Generalizando esse pensamento, podemos confrontar o efeito da arte com o efeito da ciência e da técnica. E mais uma vez o problema se resolve, para a estética psicológica, pelo mesmo modelo que se resolve para a estética sociológica. Estamos dispostos a repetir com Hausenstein, substituindo sempre o termo "sociologia" por "psicologia": "A sociologia genuinamente científica da arte é uma ficção matemática." (32, p. 28) "Uma vez que a arte é forma, a sociologia da arte só acaba merecendo essa denominação quando é sociologia da forma. A sociologia do conteúdo é possível e necessária, mas não é sociologia da arte no sentido próprio do termo, visto que a sociologia da arte, na acepção exata da palavra, só pode ser sociologia da forma. Já a sociologia do conteúdo é, no fundo, uma sociologia geral e pertence antes à história civil que à história estética da sociedade. Quem vê um quadro revolucionáro de Delacroix do ponto de vista da sociologia do conteúdo está, no fundo, tratando da história da revolução de julho e não da sociologia de um elemento formal marcado com o grande nome de Delacroix." (32, p. 27) Para esse estudioso, seu objeto de estudo não é o objeto da psicologia da arte mas a psicologia geral. "A sociologia do estilo nunca pode ser uma sociologia do material artístico... para a sociologia do estilo trata-se... da influência sobre a forma." (31, p. 12)

Conseqüentemente, o problema consiste em saber se é possível ou impossível estabelecer quaisquer leis psicológicas de influxo da arte sobre o homem. O idealismo extremado tende a negar a existência de lei na arte e na vida psicológica. "Hoje, como antes, e depois, como agora, a alma é e será inatingível à compreensão... As leis para a alma não foram escritas, e por isso também não foram escritas para a arte." (6, pp. VII-VIII) Se admitirmos uma lei em nossa vida psicológica, deveremos forçosamente incorporá-la à explicação do influxo da arte, porque esse influxo sempre ocorre em relação a todas as outras formas da nossa atividade.

Por isso o método estopsicológico de Hennequin continha a idéia correta segundo a qual só a psicologia social pode fornecer um ponto de apoio seguro e orientação ao pesquisador da arte. Entretanto esse método encalhou fora do campo intermediário situado entre a sociologia e a psicologia, campo que ele esboçou com bastante clareza. Assim, a psicologia da arte requer, antes de tudo, uma consciência absolutamente clara e precisa da essência do problema psicológico da arte e seus limites. Estamos inteiramente de acordo com Külpe, que mostra que, no fundo, nenhuma estética evita a psicologia: "Se às vezes questiona-se essa relação com a psicologia, isto decorre, ao que tudo indica, apenas de uma divergência internamente secundária: para uns, as tarefas específicas da estética consistem em empregar um ponto de vista original ao examinar os fenômenos psíquicos, para outros, em estudar um campo específico de fatos, geralmente pesquisados em termos meramente psicológicos. No primeiro caso temos a estética dos fatos psicológicos, no segundo, a psicologia dos fatos estéticos." (64, pp. 98-99)

Contudo, a meta consiste em delimitar com toda a precisão o problema psicológico da arte do problema sociológico. Com base

em tudo o que examinamos, penso que o mais correto é fazê-lo usando a psicologia de um indivíduo particular. É claríssimo que, aqui, é inaceitável a fórmula universalmente difundida, segundo a qual as emoções de um indivíduo particular não podem ser material para a psicologia social. É incorreto dizer que a psicologia do vivenciamento da arte por um indivíduo particular é tão pouco socialmente condicionada como um mineral ou um composto químico; e isso é tão evidente que a gênese da arte e sua dependência em face da economia social será estudada especialmente pela história da arte. A arte como tal – como tendência definida, como soma de obras concluídas – é ideologia como qualquer outra ideologia.

Para a psicologia objetiva, *ser ou não ser* é uma questão de método. Até hoje o estudo psicológico da arte foi sempre desenvolvido em um dentre dois sentidos: ou se estudava a psicologia do criador na forma em que ela se manifestava nesse ou naquele sentido, ou se estudava a emoção do espectador, do leitor, receptor dessa obra. A imperfeição e a esterilidade desses dois métodos são bem evidentes. Se levarmos em conta a inusitada complexidade dos processos de criação e a total ausência de qualquer noção das leis que regem a expressão do psiquismo do criador em sua obra, veremos com toda clareza que é impossível retroceder da obra à psicologia do seu criador, se não quisermos permanecer eternamente em meras conjeturas. A isto se acrescenta ainda que toda ideologia, como mostrou Engels, sempre se realiza como falsa consciência ou, no fundo, de modo inconsciente. Diz Marx: "Como não se pode julgar um homem com base no que ele mesmo pensa de si, não se pode julgar uma época de reviravolta pela sua consciência. Ao contrário, essa consciência precisa ser explicada a partir das contradições da vida material." (2, p. 7) E Engels explicou essa questão da seguinte maneira em uma carta: "A ideologia é um processo que o chamado pensador realiza, embora com consciência, mas com consciência falsa. As verdadeiras forças motivadoras que o movem continuam ignoradas por ele, do contrário isto não seria um processo ideológico. Conseqüentemente, ele cria representações de forças motivadoras falsas ou aparentes." (4, p. 228)

De igual maneira vem a ser estéril a análise das emoções do espectador, uma vez que ela também está oculta no campo inconsciente do psiquismo. Por isso penso que se deve propor outro método para a psicologia da arte, o qual necessita de certa fundamentação metodológica. A ele podem facilmente objetar o mesmo que objetaram ao estudo do inconsciente pela psicologia: sugeria-se que o inconsciente, pelo próprio sentido do termo, era algo que não podíamos apreender nem conhecer, razão por que não podia ser objeto de estudo científico. Além disso, partiam da falsa premissa de que "podemos estudar apenas aquilo (e em geral podemos saber só sobre aquilo) de que "*temos consciência imediata*". Contudo essa premissa carece de fundamento, pois conhecemos e estudamos muito do que não temos consciência imediata, do que sabemos apenas através de analogia, hipóteses, conjeturas, conclusões, deduções, etc., em suma, muito do que conhecemos apenas por via indireta. Assim se criam, por exemplo, todos os quadros do passado, que restabelecemos através de variadíssimas estimativas e hipóteses baseadas em material que freqüentemente não *apresenta nenhuma semelhança* com esses quadros. "Quando o zoólogo, pelos ossos do animal morto, determina o tamanho, o aspecto externo e o modo de vida desse animal, diz de que ele se alimentava, etc.; nada disso é dado *imediatamente* ao zoólogo, *é vivenciado imediatamente por ele* como tal, tudo aí são *conclusões* baseadas em alguns vestígios de ossos, etc." (46, p. 199) Com base nessas considerações, podemos sugerir aquele novo método da psicologia da arte, que na classificação de métodos de Müller-Freienfels foi denominado "método objetivamente analítico" (154, S. 42-43)[6]*. É necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte. É verdade que, por si só, ela não é, de modo algum, objeto da psicologia, e nela o psiquismo como tal não é dado. Contudo, se tivermos em mente a posição do historiador que do mesmo modo estuda, digamos, a revolução Francesa por materiais em que os próprios objetos da sua pesquisa não estão dados nem inseridos, ou o geólogo, veremos que toda uma série de ciências está diante da necessidade de antes recriar o seu objeto de estudo com o auxílio de métodos indiretos, isto é, analíticos. Procurar a verdade nessas ciências lembra muito amiúde o processo de estabelecimento da verdade no julgamento de algum crime, quando o próprio crime já é coisa do passado e o juiz tem à disposição apenas provas indiretas: vestígios, pistas, testemunhos.

Seria um mau juiz aquele que proferisse sentença com base no depoimento do réu ou da vítima, ou seja, de pessoa notoriamente parcial, que pela própria essência da questão deforma a verdade. Da mesma forma age a psicologia, quando recorre a depoimentos do leitor ou do espectador. Mas de forma alguma decorre daí que o juiz deva recusar-se terminantemente a ouvir as partes interessadas, uma vez que as priva antecipadamente de confiança. Da mesma forma o psicólogo nunca se recusa a usar esse ou aquele material, embora este possa ser de antemão reconhecido como falso. Só confrontando toda uma série de teses falsas, submetendo-as à verificação através de testemunhos objetivos, provas materiais, etc. o juiz estabelece a verdade. O historiador também tem de usar quase sempre materiais notoriamente falsos e parciais, e, exatamente como o historiador e o geólogo que antes recriam o objeto do seu estudo e só depois o levam a estudo, o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem. Além disso, toda obra de arte é vista naturalmente pelo psicólogo como um sistema de estímulos, organizados consciente e deliberadamente com vistas a suscitar resposta estética. Ao analisarmos a estrutura dos estímulos, recriamos a estrutura da resposta. Isto pode ser explicado com o exemplo mais simples. Estudamos a estrutura rítmica de algum trecho de discurso, lidamos o tempo todo com fatos não psicológicos, mas ao analisarmos essa estrutura rítmica do discurso como orientada de diversos modos para suscitar uma resposta correspondentemente funcional, através dessa análise e com base em dados plenamente objetivos recriamos alguns traços da resposta estética. Além disso, é evidente que, assim recriada, a resposta estética será absolutamente impessoal, ou seja, não pertencerá a nenhum indivíduo particular nem refletirá nenhum processo psíquico individual em toda a sua concretude, pois isto será apenas um mérito dela. Esta circunstância nos ajuda a estabelecer a natureza da resposta estética em sua forma genuína, sem misturá-la com todos os processos casuais de que ela se cerca no psiquismo individual.

Esse método nos garante ainda suficiente objetividade dos resultados obtidos e de todo o sistema de pesquisa, porque ele parte sempre do estudo de fatos sólidos, que existem objetivamente e são levados em conta. O sentido geral desse método pode ser expresso na seguinte fórmula: da forma da obra de arte, passando pela análise funcional dos seus elementos e da estrutura, para a recriação da resposta estética e o estabelecimento das suas leis gerais.

Em função do novo método, as tarefas e o plano do presente trabalho devem ser definidos como tentativa de aplicá-lo com um mínimo de detalhe e planejamento. É perfeitamente compreensível que essa circunstância não nos tenha permitido propor nenhum objetivo sistemático. No campo da metodologia, da crítica da própria pesquisa, da generalização teórica dos resultados e do seu valor aplicado, tivemos sempre de abrir mão da tarefa de rever de forma fundamental e sistemática todo o material, pois isso poderia ser o objeto de múltiplas pesquisas.

Em todo o estudo tivemos de traçar os caminhos da solução dos problemas mais simples e fundamentais para experimentar o método. Por isso inseri alguns estudos particulares da fábula, da novela e da tragédia em ordem antecipada para mostrar, com plena clareza, os procedimentos e o caráter dos métodos que aplico.

Se o resultado desta pesquisa fosse o ensaio mais geral e aproximado da psicologia da arte, estaria cumprida a meta que o autor se propôs.

Crítica

Capítulo 2
A arte como conhecimento

Princípios da crítica. A arte como conhecimento. O intelectualismo dessa fórmula. Crítica à teoria da figuração. Resultados práticos dessa teoria. A não compreensão da psicologia da forma. Dependência em face da psicologia associativa e sensualista.

No campo da psicologia, foi lançado um número excessivo de teorias diversas, cada uma das quais explicava a seu modo os processos da criação artística ou da percepção. Contudo, um número irrisório de tentativas foi levado até o fim. Não dispomos de quase nenhum sistema inteiramente concluído e com um mínimo de reconhecimento geral na psicologia da arte. Aqueles autores que, como Müller-Freienfels, tentam reduzir em um todo único tudo o que de mais valioso foi criado nesse campo, pela própria essência do assunto, estão condenados a uma sinopse eclética dos mais diversos pontos de vista e concepções. Em sua maioria, os psicólogos elaboraram, e de forma incompleta e fragmentária, apenas alguns problemas da teoria da arte que nos interessa, e ainda desenvolveram esse estudo amiúde em planos bem diferentes e dissociados, de sorte que, sem qualquer idéia unificante ou princípio metodológico, seria difícil fazer uma crítica sistemática de tudo o que a psicologia fez nesse sentido.

Só podem ser objeto do nosso estudo aquelas teorias psicológicas da arte que, em primeiro lugar, tenham constituído um mínimo de teoria sistemática acabada e, em segundo, estejam no mesmo plano com o estudo que estamos empreendendo. De outra forma teremos de enfrentar criticamente apenas aquelas teorias psicológicas que operam apoiadas no método objetivamente analítico, isto é, que centram sua atenção na análise objetiva da própria obra de arte e, partindo dessa análise, recriam a psicologia que corres-

ponde a tal obra. Os sistemas baseados em outros métodos e procedimentos aparecem em plano inteiramente diverso, e para verificar os resultados do nosso estudo com o auxílio dos fatos e leis anteriormente estabelecidos teremos de aguardar os próprios resultados finais da nossa pesquisa, uma vez que só conclusões finais podem ser comparadas a conclusões de outras pesquisas desenvolvidas por via inteiramente diversa.

Graças a isto limita-se e restringe-se bastante o círculo de teorias sujeitas a exame crítico e torna-se possível reduzi-las a três sistemas psicológicos típicos e principais, que reúnem individualmente em torno de si uma infinidade de estudos particulares, de concepções descoordenadas, etc.

Resta ainda acrescentar que a própria crítica que adiante tencionamos desenvolver deve, pelo próprio fim que se propõe, partir do mérito puramente psicológico e da autenticidade de cada teoria. Aqui não se levam em conta os méritos de cada uma das teorias examinadas em seu campo específico, por exemplo, na lingüística, na teoria da literatura, etc.

A fórmula primeira e mais difundida com que depara o psicólogo ao enfocar a arte define a arte como conhecimento. Tendo Humboldt como ponto de partida, esse ponto de vista foi brilhantemente desenvolvido por Potiebnyá e sua escola, e serviu de princípio fundamental de toda uma série de estudos fecundos desenvolvidos por ele. Essa mesma fórmula, um pouco modificada, aproxima-se muitíssimo da doutrina amplamente difundida e originária da remota Antiguidade, segundo a qual a arte é o conhecimento da sabedoria e tem como um dos seus fins principais pregar lições de moral e servir de guia. O ponto de vista principal dessa teoria é a analogia entre a atividade e o desenvolvimento da língua e a arte.

Em cada palavra, como mostrou esse sistema psicológico de lingüística, distinguimos três elementos básicos: primeiro a forma sonora externa, segundo, a imagem ou forma interna e, terceiro, o significado. Aí se denomina forma interna o significado etimológico mais aproximado da palavra, através da qual ele adquire a possibilidade de significar o conteúdo nela inserido. Em muitos casos essa forma interna foi esquecida e recalcada sob a influência do significado da palavra em crescente expansão. Contudo, em outra

parcela de palavras é extremamente fácil localizar essa forma interna, e o estudo etimológico mostra que, mesmo nos casos em que só se mantiveram a forma externa e o significado, a forma interna existiu e só foi esquecida no processo de evolução da língua. Assim, outrora rato significou "ladrão"[1], e só através da forma interna esses sons conseguiram tornar-se significado de rato. Em palavras como *molokosós** (fedelho), *tchernila* (tinta para caneta), *konka* (vagão), *liótchik* (aviador)*, etc., essa forma interna continua clara até hoje, e é perfeitamente claro o processo de suplantação da imagem pelo conteúdo da palavra em permanente expansão, como é claro o conflito que surge entre a sua aplicação estreita inicial e a mais ampla posterior. Quando dizemos "trâmuei a vapor" ou "tinta vermelha para caneta", percebemos com toda clareza esse conflito. Para compreender o significado da forma interna, que desempenha papel essencialíssimo na analogia com a arte, é de suma utilidade examinar um fenômeno como os sinônimos. Dois sinônimos têm forma sonora diferente em um só conteúdo graças unicamente ao fato de que a forma interior de cada uma dessas palavras é totalmente diversa. Assim, as palavras *luna* e *miêssiats*** designam em russo a mesma coisa através de diferentes sons, graças ao fato de que, etimologicamente, a palavra *luná* designa algo fantasioso[2], volúvel, inconstante, caprichoso (alusão às fases da lua), e *miêssiats* significa algo que serve para medir (alusão à mensuração do tempo por fases).

Assim, a diferença entre as duas referidas palavras é meramente psicológica. Levam a um único resultado, só que através de diversos processos de pensamento. Do mesmo modo, mediante duas diferentes insinuações podemos fazer suposições sobre o mesmo objeto, mas o caminho da suposição será sempre diferente. Potiebnyá faz aí uma brilhante formulação, ao dizer: "A forma

..............

* *Molokossós* – de *molokó* (leite) e *sossát* (chupar, sugar); *tchernila* – derivada de *tchërn*, radical de *tchërni* (negro, preto); *konka*, (vagão puxado a cavalo, sobre trilhos, anterior ao surgimento do bonde); *liótchik* – de *liot* (vôo), derivado de *lietat* (voar), com supressão da desinência de infinitivo *at* e incorporação de *tchik*, sufixo formador de nome derivado. (N. do T.)

** *Miêssiats:* mês, lua. (N. do T.)

interna de cada uma dessas palavras orienta de modo diferente o pensamento..." (93, p. 146)

Os mesmos três elementos, que distinguimos na palavra, aqueles psicólogos encontram também na obra de arte, ao afirmarem que os processos psicológicos da percepção e da criação da obra de arte coincidem com os processos similares na percepção e na criação de determinada palavra. "Os mesmos elementos", diz Potiebnyá, "podem ser encontrados sem dificuldade também na obra de arte, se raciocinarmos assim: 'Esta é uma estátua de mármore (forma externa) de uma mulher com uma espada e uma balança (forma interna), representando a justiça (conteúdo).' Ocorre que na obra de arte a imagem está ligada ao conteúdo, como na palavra a representação está ligada à imagem sensorial ou ao conceito."[3] Em vez do "conteúdo" da obra de arte podemos empregar uma expressão mais comum, precisamente a "idéia" (93, p. 146).

Dessa analogia esboça-se o mecanismo dos processos psicológicos correspondentes à obra de arte, e ainda se estabelece que o caráter de símbolo ou imagem da palavra equipara-se à sua poeticidade e, deste modo, o fundamento da emoção artística passa a ser o caráter de imagem cuja natureza geral é constituída pelas propriedades comuns do processo intelectual e cognitivo. Uma criança, que viu pela primeira vez um globo de vidro, denominou-o melanciazinha, explicando uma impressão nova e para ele desconhecida do globo através da noção anterior e conhecida de melancia. A antiga noção de "melanciazinha" ajudou a criança a aperceber-se da outra. "Shakespeare criou a imagem de Otelo", diz Ovsiániko-Kulikovski, "para aperceber-se da idéia de ciúme, da mesma forma que a criança lembrou-se e disse melanciazinha para aperceber-se do globo... 'Ciúme – sim, isso é Otelo', disse Shakespeare. A criança, bem ou mal, explicou a si mesma o globo. Shakespeare explicou excelentemente o ciúme primeiro a si mesmo, depois a toda a humanidade." (80, pp. 18-20).

Verifica-se, pois, que a poesia ou a arte são um modo específico de pensamento[4], que acaba acarretando o mesmo que o conhecimento científico acarreta (a explicação do ciúme em Shakespeare), só que o faz por outras vias. A arte difere da ciência apenas pelo seu método, ou seja, pelo modo de vivenciar, vale dizer, psicologicamente. "Como a prosa", diz Potiebnyá, "a poesia é antes e principalmente um 'certo modo de pensamento e conhecimento...'" (91, p. 97) "Sem imagem não existe arte, particularmente poesia." (91, p. 83)

Para formular integralmente o ponto de vista dessa teoria sobre o processo de compreensão artística, cabe indicar que toda obra de arte, desse ponto de vista, pode ser aplicada como predicado a fenômenos novos ainda não interpretados ou idéias para aperceber-se deles, da mesma forma que a imagem na palavra ajuda a que nos apercebamos do novo significado. O que não estamos em condição de compreender diretamente podemos compreender por via indireta, através da alegoria, e toda a ação psicológica da obra de arte pode ser integralmente resumida ao aspecto indireto dessa via.

"Na palavra *mich* (rato) do russo moderno", diz Ovsiániko-Kulikovski, "a idéia caminha no sentido do objetivo, isto é, da designação do conceito, e dá um passo por via direta; no *much* do sânscrito era como se ela caminhasse por via indireta, primeiro no sentido do significado de *vor* (ladrão) e depois já no sentido do significado de *mich*, dando, assim, dois passos. Este movimento, comparado ao primeiro, linear, afigura-se mais rítmico... Na psicologia da linguagem, isto é, no pensamento factual, real (e não formalmente lógico) toda a essência está não no que foi dito, no que foi pensado, mas na maneira com que foi dito, pensado, no modo como foi representado determinado conteúdo." (80, pp. 26-28)

Assim, é absolutamente claro que estamos operando com uma teoria puramente intelectual. A arte requer apenas o trabalho da mente, do pensamento, tudo o mais é fenômeno casual e secundário em psicologia da arte. "A arte é um determinado trabalho do pensamento" (80, p. 63), formula Ovsiániko-Kulikovski. Esses mesmos autores explicam como fenômeno casual e não sedimentado no próprio processo o fato de ser a arte acompanhada de certa inquietação muito importante tanto no processo de criação quanto no processo de percepção. Tal fenômeno surge como recompensa pelo trabalho, porque a imagem, necessária à interpretação de certa idéia, é um predicado dessa idéia "que o artista me deu antecipadamente, e de forma gratuita" (80, p. 36). E eis que essa sensação gratuita de uma relativa leveza, de prazer parasitário auferido do uso gratuito do trabalho alheio, vem a ser a fonte

do prazer estético. *Grosso modo*, Shakespeare trabalhou por nós ao descobrir para a idéia de ciúme a imagem correspondente de Otelo. Todo o prazer que experimentamos ao lermos *Otelo* resume-se integralmente ao agradável usufruto do trabalho alheio e ao emprego gratuito do trabalho criador alheio. É de sumo interesse observar que esse intelectualismo unilateral do sistema é reconhecido de modo inteiramente franco por todos os mais notáveis representantes dessa escola. Neste sentido, Gornfeld* diz textualmente que a definição de arte como conhecimento "abrange apenas um aspecto do processo de criação" (35, p. 9). E sugere que, assim concebida a psicologia da arte, oblitera-se o limite entre os processos de conhecimento artístico e científico, que neste sentido "as grandes verdades científicas são semelhantes às imagens artísticas" e que, conseqüentemente, "tal definição de poesia requer uma *differentia specifica*** mais sutil que não é tão fácil encontrar" (35, p. 8).

É sumamente importante observar que, neste sentido, a referida teoria contraria frontalmente toda a tradição psicológica na questão. Era comum os estudiosos excluírem quase inteiramente os processos intelectuais do campo da análise estética. "Muitos teóricos ressaltavam unilateralmente que a arte é um problema de percepção ou fantasia, ou sensação, e opunham com tanta veemência a arte à ciência como campo do conhecimento que pode parecer quase incompatível com a teoria da arte a afirmação de que os atos intelectivos são parte do prazer artístico." (113, S. 180)

É assim que se justifica um daqueles autores ao incluir os processos intelectivos na análise do prazer estético. Aqui o pensamento é posto em relevo na explicação dos fenômenos da arte.

Esse intelectualismo unilateral manifestou-se com extrema brevidade, e a segunda geração de pesquisadores teve de fazer correções essenciais na teoria do seu mestre, correções que, em termos rigorosos, reduzem a nada tal afirmação do ponto de vista psicológico. Não foi outro senão Ovsiániko-Kulikovski que lan-

..............

* Gornfeld, Arkadi Grigórievitch (1867-1941), discípulo de Potiebnyá, foi estudioso da teoria e psicologia da criação artística. (N. do T.)

** Em latim, no original russo. (N. do T.)

çou a teoria segundo a qual a lírica é uma modalidade absolutamente específica de arte (cf. 79), que revela "uma diferença psicológica de princípio" *em face da epopéia*. Ocorre que a essência da lírica não pode, absolutamente, ser reduzida aos processos de conhecimento, ao trabalho do pensamento, contudo o papel determinante no vivenciamento lírico é desempenhado pela emoção, emoção essa que pode ser separada com absoluta precisão das emoções secundárias que surgem no processo de criação científica filosófica. "Em toda criação humana há emoções. Ao analisarmos, por exemplo, a psicologia da criação matemática, encontramos sem falta uma específica 'emoção matemática'. Contudo nem o matemático, nem o filósofo, nem o naturalista concordam com que sua tarefa se resuma à criação de emoções específicas, ligadas à sua especialidade. Não denominamos atividades emocionais nem a ciência nem a filosofia... As emoções desempenham imenso papel na criação artística – *por imagem*. Aqui elas são suscitadas pelo próprio conteúdo e podem ser de qualquer espécie: emoções de dor, tristeza, compaixão, indignação, condolência, comoção, horror, etc., etc., *só que por si mesmas não são líricas*. Mas a elas pode juntar-se a emoção lírica – de fora, precisamente da parte da forma, se dada obra de arte está revestida de forma rítmica, por exemplo, de forma em verso ou de uma forma em prosa em que esteja observada a cadência rítmica do discurso. Veja-se a cena da despedida de Heitor e Andrômaca. Ao ler a cena, o leitor pode sentir uma forte emoção e derramar lágrimas. Sem qualquer dúvida, essa emoção, sendo como é suscitada pela comoção da própria cena, não implica nada de lírico. Mas a tal emoção, suscitada pelo conteúdo, incorpora-se o efeito lírico dos hexâmetros harmoniosos, e o leitor ainda experimenta a mais uma emoção lírica suave. Esta foi bem mais forte naqueles tempos em que os poemas homéricos não eram livros de leitura, em que os rapsodos cegos cantavam tais cantos fazendo-os acompanhar da cítara. Ao ritmo do verso incorporava-se o ritmo do canto e da música. O elemento lírico aprofundava-se, intensificava-se, e talvez tenha bloqueado esporadicamente a emoção suscitada pelo conteúdo. Se o leitor quiser receber tal emoção em sua forma pura, sem qualquer mescla de emoção lírica, é só transferir a cena para uma prosa desprovida de cadência rítmica, imaginar, por exemplo, a

despedida de Heitor e Andrômaca narrada por Píssiemski*. O leitor experimentará a autêntica emoção de simpatia, compaixão, pena, e irá até derramar lágrimas – mas, no fundo, aí nada haverá de lírico." (79, pp. 173-175)

Assim, um imenso campo da arte – toda a música, a arquitetura, a poesia – acaba inteiramente excluído da teoria que explica a arte como trabalho do pensamento. Devem-se destacar essas artes não só como um feito especial dentro das próprias artes, mas até mesmo situá-las numa modalidade inteiramente específica de criação, tão estranha às artes por imagem quanto à criação científica e filosófica, e que mantêm com estas a mesma relação. Ocorre, contudo, que é sumamente difícil traçar um limite entre o lírico e o não lírico no âmago da própria arte. Noutros termos, se reconhecermos que as artes líricas não requerem o trabalho do pensamento mas algo diferente, teremos de reconhecer, conseqüentemente, que em qualquer outra arte existem imensos campos que não podem, de modo algum, ser reduzidos ao trabalho do pensamento. Por exemplo, teremos de situar obras como o *Fausto* de Goethe, *O visitante de pedra*, *O cavaleiro avaro* e *Mozart e Salieri* de Púchkin na arte sincrética ou mista, semifigurada, semilírica, obras com as quais nem sempre podemos operar como o fazemos com a cena da despedida de Heitor. Pela teoria do próprio Ovsiániko-Kulikovski não há nenhuma diferença de princípio entre prosa e verso, entre discurso cadenciado e não-cadenciado e, conseqüentemente, não se pode apontar, na forma externa, um indício que permita distinguir a arte por imagem da arte lírica. "O verso não passa de prosa pedante em que foi observada a uniformidade da medida, enquanto a prosa é um verso livre em que os iâmbicos, os coreus, etc. se alternam livre e arbitrariamente, o que de maneira alguma impede que certa prosa (por exemplo, a de Turguêniev) seja mais harmoniosa que certos versos." (80, p. 55)

Vimos em seguida que na cena de despedida de Heitor e Andrômaca as nossas emoções transcorrem como que em dois planos: de um lado, as emoções suscitadas pelo conteúdo, aquelas que permaneceriam até mesmo com a cena sendo reformulada por Píssiemski, de outro, as outras emoções suscitadas pelos hexâmetros, que em Píssiemski desapareceriam de modo irreversível. O que se pergunta é se existiria ao menos uma obra de arte sem essas emoções complementares. Ou se é possível imaginar uma obra que, reproduzida por Píssiemski de tal modo que dela só restasse o conteúdo e desaparecesse inteiramente toda a forma, ainda assim nada se perdesse. Ao contrário, a análise e a observação cotidiana nos deixam a convicção de que na obra em imagem a indissolubilidade da forma coincide inteiramente com a indissolubilidade da forma em qualquer poema lírico. Ovsiániko-Kulikovski situa entre as obras genuinamente épicas, por exemplo, o *Ana Kariênina* de Tolstói. Mas eis o que o próprio Tolstói escreveu sobre o seu romance, particularmente sobre o aspecto formal: "Se eu quisesse dizer em palavras tudo o que tinha em mente exprimir no romance, eu teria de reescrevê-lo desde o começo... E, se hoje os críticos já compreendem e podem exprimir em folhetim o que eu estou querendo dizer, eu os felicito e posso assegurar sem vacilação *qu'ils en savent plus long que moi**. E se os críticos míopes pensam que eu quis descrever apenas o que eu gosto, como almoça Oblonski e os ombros de Ana Kariênina, estão equivocados. Em tudo, em quase tudo o que escrevi, orientou-me a necessidade de reunir idéias concatenadas para expressar a mim mesmo, contudo cada idéia expressa em palavras, isoladamente, perde o sentido, sofre terrível aviltamento quando retirada sozinha do encadeamento em que se encontra. O próprio encadeamento é constituído não pela idéia (é o que acho) mas por algo diferente, e é absolutamente impossível externar em palavras e de forma imediata o fundamento desse encadeamento; pode-se fazê-lo apenas de forma imediata, descrevendo em palavras imagens, ações, situações." (108, pp. 268-269)

Aqui Tolstói indica com plena clareza a operacionalidade do pensamento na obra de arte e a absoluta impossibilidade de tal

* Píssiemski, Aleksiêi Feofiláktovitch (1821-1881), escritor russo cuja obra foi marcada pela alternância de modalidades narrativas como a beletrística, o romance e a novela. (N. do T.)

* Que eles o sabem melhor que eu (Red.). Em francês, no original russo. (N. do T.)

operação para *Ana Kariênina*, que Ovsiániko-Kulikovski aplica à cena de despedida de Heitor e Andrômaca. Pareceria que, reformulando *Ana Kariênina* com nossas próprias palavras ou com palavras de Píssiemski, estaríamos conservando todos os méritos intelectuais desse romance e negando-lhe emoção lírica complementar, uma vez que ele não fora escrito em hexâmetros harmoniosos e por isto nada deveria perder com semelhante operação. Ocorre, por outro lado, que romper o encadeamento de idéias e o encadeamento de palavras nesse romance, isto é, destruir-lhe a forma, significa matar o romance tanto quanto reformular um poema lírico segundo Píssiemski. E outras obras mencionadas por Ovsiániko-Kulikovski, como *A filha do capitão* e *Guerra e paz*, provavelmente não resistiriam a semelhante operação. É preciso dizer que nessa destruição real ou imaginária da forma é que consiste a operação fundamental da análise psicológica. E a diferença entre o efeito da mais precisa reprodução e a própria obra serve de ponto de partida para a análise da emoção especial da forma. No intelectualismo desse sistema refletiu-se da forma mais clara possível a absoluta incompreensão da psicologia da forma da obra de arte. Nem Potiebnyá nem seus discípulos mostraram uma única vez como se explica o efeito absolutamente singular e específico da forma artística. Eis o que Potiebnyá diz a respeito: "Seja qual for a solução que encontremos para, entre outras coisas, saber por que a musicalidade da forma sonora – o ritmo, a melodia, a assonância e a combinação com a melodia – está mais ligada ao pensamento em poesia (em suas formas menos complexas) que ao pensamento em prosa, tal solução não pode solapar a exatidão das teses segundo as quais o pensamento em poesia pode dispensar a medida, etc., assim como o pensamento em prosa pode ser artificialmente revestido da forma em verso, ainda que saia prejudicado." (91, p. 97) É evidente que a medida do verso não é obrigatória para a poesia, como é evidente que uma regra matemática exposta em versos ou a exceção gramatical ainda não são objeto da poesia. Contudo, o fato de que o pensamento em poesia pode ter absoluta independência em face de qualquer forma externa, exatamente o que afirma Potiebnyá nos trechos citados, é a contradição principal com o primeiro axioma da psicologia da forma artística, segundo a qual *só em sua forma dada a obra de arte exerce o seu efeito psicológico*. Os processos intelectuais vêm a ser apenas parciais e componentes, auxiliares e acessórios no encadeamento de idéias e palavras que é a forma artística. Esse encadeamento propriamente dito, isto é, a própria forma, segundo Tolstói, não é composto de pensamento mas de algo diferente. Noutros termos, se o pensamento integra a psicologia da arte, a forma em todo o seu conjunto ainda assim não é trabalho do pensamento. Tolstói ressaltou com absoluta precisão essa inusitada força psicológica da forma artística, ao indicar que a violação dessa forma em seus elementos infinitamente pequenos acarreta imediatamente a destruição do efeito artístico. "Já tive oportunidade de citar a profunda sentença do pintor russo Briulov sobre arte", diz Tolstói, "mas não posso deixar de tornar a citá-la, porque é ela que melhor mostra o que se pode e o que não se pode estudar nas escolas. Ao corrigir o estudo de um aluno, Briulov deu um leve toque em algumas partes, e o estudo ruim e morto de repente ganhou vida. 'Vejam, bastou um mínimo toque e tudo mudou', disse um dos alunos. 'A arte começa onde começa esse mínimo', disse Briulov, exprimindo com essas palavras o próprio traço característico da arte. Essa observação é correta para todas as artes, mas a sua justeza se faz perceber especialmente na execução da música... Vejamos as três condições principais – a altura, o tempo e a intensidade do som. A execução musical só é arte e contagia quando o som não está mais alto nem mais baixo do que deve ser, isto é, quando se pega aquela média infinitamente baixa da nota exigida, quando essa nota é alongada na exata medida do necessário, e quando a intensidade do som não é mais forte nem mais fraca do que se faz necessário. O menor desvio da altura do som numa ou noutra direção, o menor aumento ou diminuição do tempo e a menor intensificação ou redução do som, contrariando o que se exige, destroem a perfeição da execução e, com isso, o poder de contágio da obra. De sorte que, o contágio pela arte da música, que, parece, suscita-se de modo tão simples e fácil, só o conseguimos quando o executante encontra aqueles momentos infinitamente pequenos, necessários à perfeição da música. O mesmo acontece em todas as artes: um mínimo mais claro, um mínimo mais escuro, um mínimo acima, abaixo, à direita, à esquerda na pintura; entonação um mínimo atenuada ou reforçada na arte dramática, ou produzida um mínimo antes, ou um mínimo depois; um mínimo de repetição, de reticência e exagero em poesia, e não há contágio. Só se consegue o con-

tágio na medida em que o artista encontra aqueles momentos infinitamente pequenos dos quais se forma a obra de arte. E não há nenhuma necessidade de ensinar a encontrar externamente esses momentos infinitamente pequenos: só são encontrados no momento em que o homem se entrega ao sentimento. Nenhum ensinamento pode fazer com que o dançarino entre no próprio compasso da música e o cantor ou violinista pegue a própria média infinitamente pequena da nota e o desenhista trace a única linha necessária entre todas as possíveis e o poeta encontre a única distribuição necessária das únicas palavras necessárias. Só o sentimento encontra tudo isso." (106, pp. 127-128)

É claríssimo que a diferença entre um regente genial e um medíocre na execução da mesma peça musical, a diferença entre um pintor genial e um copiador absolutamente preciso de seu quadro resume-se inteiramente a esses elementos infinitamente pequenos da arte, que pertencem à correlação dos seus componentes, isto é, aos elementos formais. A arte começa onde começa o mínimo, e isto equivale a dizer que a arte começa onde começa a forma.

Desse modo, uma vez que a forma é, decididamente, própria de toda obra de arte, seja esta lírica ou figurada, a emoção específica da forma é condição necessária da expressão artística, e por isso perde a validade a própria diferenciação feita por Ovsiániko-Kulikovski, para quem em umas artes o prazer estético "surge antes como resultado do processo, como uma espécie de recompensa – pela arte – que cabe ao artista, por compreender e repetir a criação de outro para quem quer que venha perceber a obra de arte. Outra coisa são a arquitetura, a lírica e a música, em que essas emoções não só têm o significado de 'resultado' ou 'recompensas', mas antes de mais nada exercem o papel de principal momento da alma, no qual está concentrado todo o centro de gravidade da obra. Essas artes podem ser chamadas *emocionais*, à diferença de outras, que denominamos *intelectuais* ou '*por imagens*'... Nestas últimas o processo espiritual é posto sob a fórmula: *da imagem à idéia e da idéia à emoção*. Nas primeiras a fórmula dele é: *da emoção, produzida pela forma externa, a outra emoção intensificada, que se desencadeia por ter-se a forma externa convertido em símbolo de idéia para o sujeito*" (80, pp. 70-71).

Essas duas fórmulas são totalmente falsas. Seria mais correto dizer que, na percepção da arte tanto por imagens quanto lírica, o processo espiritual é organizado sob a fórmula: da *emoção da forma* a algo que a sucede. Em todo caso, a emoção da forma é o momento inicial, o ponto de partida sem o qual não ocorre nenhuma interpretação da arte. Isto é confirmado de modo evidente pela própria operação psicológica que o autor empreendeu em Homero, e tal operação, por sua vez, desmente por completo a afirmação de que a arte é trabalho do pensamento. A emoção da arte não pode, de maneira nenhuma, ser reduzida às emoções que acompanham "*todo ato de predicação e, particularmente, o ato de predicação gramatical*. Foi dada a *resposta* à questão, foi encontrado o *predicado* – e o sujeito experimenta um tipo de satisfação intelectual. Foi encontrada a idéia, criada a imagem – e o sujeito sente uma singular alegria intelectual" (79, p. 199).

Isto, como já mostramos, apaga inteiramente qualquer diferença psicológica entre a alegria intelectual que se experimenta ao resolver uma questão matemática e aquela que se experimenta ao ouvir um concerto. Gornfeld tem toda razão ao dizer que "nessa teoria inteiramente cognitiva foram deixados de lado os elementos emocionais da arte, e nisto reside a lacuna da teoria de Potiebnyá, lacuna que ele sentia e com certeza teria preenchido se tivesse dado continuidade ao seu trabalho" (35, p. 63).

Não sabemos o que faria Potiebnyá se continuasse o seu trabalho, mas sabemos em que redundou o seu sistema, que seus seguidores elaboraram consecutivamente: o sistema teve de excluir da fórmula do fundador quase mais da metade da arte e teve de entrar em contradição com os fatos mais evidentes quando quis preservar a influência dessa fórmula para a outra metade.

Para nós, é mais que evidente que as operações intelectuais, os processos intelectivos que surgem em cada um de nós com a ajuda e por motivação da obra de arte não pertencem à psicologia da arte *stricto sensu*. São uma espécie de resultado, de efeito, de conclusão, de conseqüência da obra de arte. E a teoria que começa por esse efeito age, segundo expressão jocosa de Chklovski, como o cavaleiro que pretende montar o cavalo pulando por cima dele. Essa teoria erra o alvo e não elucida a psicologia da arte como tal. Podemos nos convencer de que isto realmente ocorre pelos

seguintes exemplos. Ao adotar esse ponto de vista, Valieri Briússov afirmava que toda obra de arte leva, por método específico, aos mesmos resultados cognitivos que leva o processo de demonstração científica. Por exemplo, o que experimentamos ao lermos o poema de Púchkin "O Profeta" pode ser demonstrado também por métodos científicos. "Púchkin demonstra a mesma idéia por métodos da poesia, isto é, sintetizando noções. Uma vez que a conclusão é falsa, deve haver erros também nas demonstrações. De fato: não podemos aceitar a imagem do Serafim, não podemos aceitar a substituição do coração por brasa, etc. A despeito de todos os elevados méritos artísticos do poema de Púchkin... só podemos percebê-lo sob a condição de adotarmos o ponto de vista do poeta. 'O Profeta' de Púchkin já não passa de fato histórico, à semelhança, por exemplo, da teoria da indivisibilidade do átomo." (22, pp. 19-20) Aqui a teoria intelectual é levada ao absurdo, e por isso são sobretudo evidentes as suas incongruências psicológicas. Resulta que, se a obra de arte está na contramão da verdade científica, mantém para nós a mesma importância da teoria da indivisibilidade do átomo, ou seja, de uma teoria científica falsa e abandonada. Só que, neste caso, 99% da arte universal seriam jogados fora e pertenceriam apenas à história.

Um dos magníficos poemas de Púchkin começa assim:

> A Terra é imóvel: a abóbada do céu,
> Tu a seguras, Criador,
> Não cairão sobre a terra as águas,
> E nem nos esmagarão.

Enquanto isso, cada aluno do curso primário sabe que a Terra não é imóvel mas gira, donde se conclui que esses versos não podem ter nenhum sentido sério para um homem culto. Por que, então, os poetas recorrem a idéias claramente falsas? Em pleno desacordo com isto, Marx aponta como questão mais importante da arte a elucidação das causas que levam a epopéia grega e as tragédias de Shakespeare, produtos de épocas há muito passadas, a manterem até hoje o sentido de norma e modelo inacessível, apesar de ter desaparecido há muito tempo para nós a base das idéias e relações em que elas medraram. Só na base da mitologia

grega pôde surgir a arte grega, e no entanto ela continua a nos emocionar, embora essa mitologia tenha perdido para nós qualquer sentido real exceto o histórico. A melhor prova de que essa teoria opera, no fundo, com o momento extra-estético da arte é o destino do simbolismo russo, que em suas premissas teóricas coincide inteiramente com a referida teoria.

As conclusões a que chegaram os próprios simbolistas foram magnificamente concentradas por Vyatcheslav Ivánov em sua fórmula, que reza: "O simbolismo está situado fora das categorias estéticas." (55, p. 154) Os processos intelectivos estudados por essa teoria estão igualmente situados fora das categorias estéticas e fora das vivências psicológicas da arte como tal. Em vez de nos explicar a psicologia da arte, elas mesmas precisam de explicação, que só pode ser dada à base de uma psicologia da arte cientificamente elaborada.

Contudo, o mais fácil é julgar qualquer teoria pelas conclusões extremadas, que se apóiam em um campo já totalmente diverso e permitem verificar as leis descobertas com base na matéria dos fatos de uma categoria bem diferente. É interessante observar, na teoria que criticamos, as conclusões apoiadas na história das ideologias. À primeira vista, essa teoria se combina da melhor forma possível com a teoria da mutabilidade permanente da ideologia da sociedade em função da mudança das relações de produção. É como se ela mostrasse com absoluta clareza como e por que muda a impressão psicológica de uma mesma obra de arte, apesar de manter-se inalterada a forma dessa obra. Uma vez que não se trata do conteúdo que o autor inseriu na obra mas daquele que o leitor traz de sua parte, é perfeitamente claro que o conteúdo dessa obra de arte é uma grandeza dependente e variável, uma função do psiquismo do homem social, e modifica-se com esse psiquismo. "O mérito do artista não está no *minimum** de conteúdo que ele imaginava ao criar, mas em certa flexibilidade da imagem, na força da forma interna para suscitar o mais variado conteúdo. O modesto enigma um diz 'Deus, dê-me luz', outro 'Não permita Deus', um terceiro diz 'Pra mim é tudo a mesma coisa (a

* Em latim, no original russo. (N. do T.)

janela, a porta, etc.)' pode sugerir a relação de diversos segmentos da população com o progresso das idéias política, ética e científica, e tal interpretação só será falsa se a apresentarmos como significado objetivo do enigma e não como o nosso estado pessoal por ele suscitado. Em um conto simples, um pobre quis apanhar água do Savo para dissolver um gole de leite que tinha na xícara, uma onda levou-lhe da xícara o leite sem deixar vestígio, e ele disse: 'Savo, Savo! Não se ofendeu mas me entristeceu.' Nesse conto, alguém pode imaginar estar vendo a implacável ação espontânea e destruidora do fluxo dos acontecimentos mundiais, a infelicidade de certas pessoas, o clamor arrancado do peito pelas perdas irreversíveis e, do ponto de vista pessoal, imerecidas. É fácil equivocar-se impondo ao povo outra interpretação, mas é evidente que tais contos atravessam séculos não pelo sentido literal que têm mas pelo que neles pode ser inserido. Isto explica por que as criações de gente e séculos obscuros podem preservar seu valor artístico em tempos de intenso desenvolvimento e, ao mesmo tempo, o motivo pelo qual, a despeito da fictícia eternidade da arte, chega o momento em que o aumento das dificuldades de interpretação e o esquecimento da forma interna levam as obras de arte a perderem o seu valor." (93, pp. 153-154)

Pareceria, assim, que estaria explicada a mutabilidade histórica da obra de arte. "Liév Tolstói compara o efeito da obra de arte ao contágio; aqui essa comparação esclarece particularmente a questão: fui contagiado de tifo por Ivã, mas estou com o meu tifo e não com o dele. E eu tenho o meu Hamlet, e não o Hamlet de Shakespeare. Já o tifo é uma abstração necessária ao pensamento teórico e por ele criada. Cada geração tem o seu Hamlet, cada indivíduo tem o seu Hamlet." (38, p. 114)

É como se isso explicasse bem o condicionamento histórico da arte, mas a própria comparação com a fórmula de Tolstói desmascara por completo essa fictícia explicação. De fato, para Tolstói a arte deixa de existir em caso de perturbação de um dos seus mais ínfimos elementos, se desaparece um dos seus "mínimos". Ele acha que toda obra de arte é a mais completa tautologia formal. Em sua forma a obra é sempre igual a si mesma. "Eu disse o que disse" – eis a única resposta do artista se lhe perguntarem o que quis dizer com sua obra. E ele não podia verificar a si mesmo

senão tornando a repetir com as mesmas palavras todo o seu romance. Para Potiebnyá, a obra de arte é sempre uma alegoria: "Eu não disse o que disse, mas outra coisa" – eis a sua fórmula para a obra de arte. Donde fica absolutamente claro que essa teoria elucida não a mudança da psicologia da arte em si, mas tão-somente a mudança do usufruto da obra de arte. Essa teoria mostra que cada geração e cada época usufrui a seu modo da obra de arte, mas para tal usufruto é necessário, antes de mais nada, vivenciá-la, mas como a vivencia cada época e cada geração é questão à qual essa teoria dá resposta nem de longe histórica. Neste sentido, falando da psicologia da lírica, Ovsiániko-Kulikovski observa a seguinte particularidade: ela não suscita o trabalho do pensamento mas do sentimento. E aí ele apresenta as seguintes teses:

"1) caracterizam a psicologia da lírica os traços especiais que a distinguem acentuadamente da psicologia de outras modalidades de arte; (...) 3) os traços psicológicos distintivos da lírica devem ser traços eternos: estes já se manifestam na fase mais antiga e acessível ao estudo do lirismo, passam através de toda a sua história, e todas as mudanças a que são expostos no processo de evolução, além de não violarem a sua natureza psicológica, ainda propiciam a sua consolidação e a plenitude da sua expressão" (79, p. 165).

Daí fica perfeitamente claro que, uma vez que se trata de psicologia da arte na acepção do termo, ela vem a ser eterna; apesar de todas as mudanças, ela revela de forma mais plena a sua natureza e parece como que retirada da lei geral do desenvolvimento histórico, ao menos em sua parte essencial. Se lembrarmos que a emoção lírica é, para o nosso autor, uma emoção no fundo inteiramente artística, ou seja, uma emoção da forma, veremos que, por ser uma psicologia da forma, a psicologia da arte permanece eterna e imutável, e só o seu emprego e usufruto se desenvolvem e se modificam de uma geração para outra. O monstruoso esgarçamento do pensamento, que por si só salta à vista quando seguimos Potiebnyá e tentamos inserir um imenso sentido num enigma modesto, é efeito direto do fato de não ser a pesquisa desenvolvida sempre no campo do enigma em si mas do seu emprego e usufruto. Tudo pode ser compreendido. Em Gornfeld encontramos uma infinidade de exemplos de como interpretamos de forma total-

mente arbitrária qualquer absurdo (38, p. 139), enquanto as experiências com manchas de tinta de caneta, empregadas ultimamente por Rorschach, oferecem uma prova evidente de que acrescentamos de nossa parte o sentido, o sistema e a expressão ao mais casual e absurdo amontoamento de formas.

Em outros termos, a obra de arte em si nunca pode ser responsabilizada por aquelas idéias que dela possam resultar. Por si mesma, a idéia do progresso político e do tratamento variado a ela dispensado por diversas concepções não está presente no enigma modesto. Se substituirmos o sentido literal do enigma (janela, porta) por um sentido alegórico, o enigma deixa de existir como obra de arte. Do contrário não haveria nenhuma diferença entre enigma, fábula e a obra mais complexa, se cada uma delas pudesse abranger as mais grandiosas idéias. A dificuldade não está em mostrar que o usufruto das obras de arte em cada época é de caráter especial, que *A divina comédia* em nossa época tem função inteiramente diversa daquela que tinha na época de Dante; a dificuldade está em mostrar que o leitor, que mesmo hoje sente o efeito das mesmas emoções formais que sentia o contemporâneo de Dante, vale-se de modo diferente dos mesmos mecanismos psicológicos e vivencia a *A divina comédia* de maneira diferente.

Para usarmos outras palavras, a meta consiste em mostrar que não só interpretamos de modo diferente as obras de arte como as vivenciamos de maneira também diferente. Não foi por acaso que Gornfeld deu ao artigo referente à subjetividade e mutabilidade da interpretação o título de "Da interpretação da obra de arte" (38, pp. 95-153). Importa mostrar que a arte mais objetiva e, pareceria, puramente figurada, como o mostrou Guiot para a paisagem, é, no fundo, a mesma emoção lírica no amplo sentido do termo, isto é, a emoção específica da forma artística. "O mundo das *Memórias de um caçador*, diz Gershenzon, é, sem tirar nem pôr, o campesinato da província de Orlov dos anos 40; contudo, se observarmos atentamente, é fácil perceber que se trata de um mundo de máscaras, vale dizer, são imagens dos estados d'alma de Turguêniev, disfarçadas da carne, das figuras, do modo de vida e da psicologia dos camponeses de Oriol, bem como da paisagem da província de Oriol." (34, p. 11)

Por último, e o mais importante, a subjetividade da interpretação e o sentido que trazemos conosco de forma alguma são uma particularidade específica da poesia: são um indício de toda e qualquer interpretação. Como formulou com inteira razão Humboldt, toda interpretação é uma incompreensão, ou seja, os processos do pensamento, que o discurso do outro suscita em nós, nunca coincidem plenamente com os processos que ocorrem com o falante. Ao ouvir e compreender o discurso do outro, qualquer um de nós apercebe-se de suas palavras e de seu significado, e o sentido do discurso será sempre, para cada um, nem mais nem menos subjetivo que o sentido de uma obra de arte.

Briússov segue Potiebnyá, ao ver a peculiaridade da poesia em valer-se ela de juízos sintéticos à diferença dos juízos analíticos da ciência. "Se o juízo 'o homem é mortal' é, no fundo, analítico, mesmo que se tenha chegado a ele por indução, pela observação de que todos os homens morrem, a expressão do poeta (F. Tyúttchev) 'o som adormeceu' é um juízo sintético. Por mais que analisemos o conceito de 'som', nele não podemos descobrir o 'sono'; precisamos atribuir ao 'som' qualquer coisa de fora, relacionar, sintetizar com ele para obtermos a combinação 'o som adormeceu'." (22, p. 14) Entretanto, todo mal está em que o nosso discurso do dia-a-dia, da rotina e da ação jornalística está positivamente repleto de tais juízos sintéticos, e com o auxílio de semelhantes juízos nunca iremos encontrar o traço específico da psicologia da arte, que a distingue de todas as demais modalidades de emoção. Se um artigo de jornal diz: "O Ministério caiu", nesse juízo haverá tanto de sintético quanto na expressão "o som adormeceu". Ao contrário, no discurso poético encontraremos toda uma série de juízos que não podem ser reconhecidos como juízos sintéticos no sentido que acabamos de mencionar. Quando Púchkin diz: "Ao amor todas as cidades são submissas", está fazendo um juízo sem nada de sintético mas, ao mesmo tempo, produzindo um verso muito poético. Vemos que, ao nos determos nos processos intelectuais suscitados pela obra de arte, corremos o risco de perder o traço preciso que os distingue dos demais processos intelectuais.

Se nos ativermos a outro indício da emoção poética, apresentado por essa teoria como distinção específica da poesia, teremos

de mencionar a configuração de imagens e a evidência sensorial da representação. Segundo essa teoria, a obra é tanto mais poética quanto mais evidente, plena e precisa é a maneira pela qual suscita a imagem sensorial e a representação na consciência do leitor. "Se, por exemplo, ao pensar o conceito *cavalo* eu me dei tempo de restabelecer na memória a imagem, digamos, de um cavalo murzelo a galope, de crina esvoaçante, etc., minha idéia indubitavelmente se torna artística: será um ato de uma pequena obra de arte." (86, p. 10)

Resulta, assim, que toda representação evidente já é, ao mesmo tempo, também poética. É preciso dizer que aqui se manifesta da maneira mais clara possível a ligação existente entre a teoria de Potiebnyá e a corrente associativa e sensualista em psicologia, na qual se baseiam todas as construções teóricas dessa escola. A reviravolta colossal que ocorreu na psicologia desde os tempos da crítica mais violenta a essas duas correntes até os processos superiores de pensamento e imaginação não deixa pedra sobre pedra do antigo sistema psicológico, caindo totalmente com elas todas as concepções de Potiebnyá baseadas naquela concepção. De fato, a nova psicologia mostrou com plena exatidão que o próprio pensamento se realiza em suas formas superiores sem qualquer participação das representações sem imagens*. A teoria tradicional, segundo a qual o pensamento é mera relação de imagens ou representações, parece inteiramente abandonada depois dos estudos capitais de Bühler, Ach, Messer e Wat e outros psicólogos da Escola de Würzburg. A ausência de representações evidentes em outros processos de pensamento pode ser considerada uma conquista absolutamente inabalável da nova psicologia, e não por acaso Külpe tenta tirar daí conclusões de suma importância também para a estética. Ele sugere que toda a concepção tradicional da natureza evidente do quadro poético inviabiliza-se inteiramente diante das novas descobertas: "Cabe apenas atentar para as observações dos leitores e ouvintes. Não raro ficamos sabendo de que se trata, compreendemos a situação, o comportamento e o

..............

* Representações sem imagens, ou representações concretas, ou evidentes. Adaptação que os estudiosos russos fazem de um termo da psicologia sensualista, que eles traduzem como *naglyádnoe predstavliênie.* (N. do T.)

caráter dos personagens, mas só por acaso imaginamos a representação respectiva ou evidente." (65, p. 73)

Schopenhauer diz: "Será que traduzimos o discurso que ouvimos em imagens de uma fantasia que passa ao nosso lado como um raio e encadeia-se, transformando-se em conformidade com as palavras que afluem e seu uso gramatical? Que confusão formar-se-ia em nossa cabeça ao ouvirmos um discurso ou lermos um livro! Em todo caso, isso não acontece." De fato, é horrível imaginar que monstruosa deformação da obra de arte poderia acontecer se realizássemos nas representações sensoriais cada imagem do poeta.

Navegam na atmosfera
Sem leme nem vela
Serenos por entre bruma
Coros airosos de estrelas

Se tentarmos imaginar com evidência tudo o que aqui está enumerado, como Ovsiániko-Kulikovski sugere fazer com o conceito de cavalo – imaginar a atmosfera, o leme, a bruma, o ar e as estrelas –, teremos tamanha confusão na cabeça que não sobrará vestígio do poema de Liérmontov. Pode-se mostrar, com absoluta clareza, que quase todas as descrições artísticas são construídas com a intenção de inviabilizar inteiramente a tradução de cada expressão e palavra para a representação evidente. É como podemos imaginar o seguinte dístico de Óssip Mandelstam[5]:

Nos lábios arde como um negro gelo
A lembrança do rumor do Estige

Para a representação evidente isto é um notório absurdo: "o negro gelo arde" – isto é inconcebível para o nosso pensamento prosaico, e mau leitor seria aquele que tentasse realizar na representação evidente os versos dos *Cantares* de Salomão:

Os teus cabelos são como o rebanho
de cabras
Que descem ondeantes do monte de
Gileade.

A esse leitor aconteceria o mesmo que aconteceu no poema paródico de um humorista russo a um artesão que tentou fundir a estátua da Sulamita com a intenção de produzir uma realização evidente das metáforas dos *Cantares*: resultou num "papalvo de cobre de três metros".

É interessante que, aplicado ao enigma, é justamente esse distanciamento da imagem em face do que deve significar o que constitui a garantia obrigatória do seu efeito poético. Diz um ditado com absoluto acerto: do enigma à decifração, sete léguas de verdade (ou inverdade). Ambas as variantes exprimem uma só idéia: a de que entre o enigma e a decifração há sete léguas de verdade e inverdade. Se destruirmos essas sete léguas desaparecerá todo o efeito do enigma. Assim procediam os professores que, desejosos de substituir os sábios e difíceis enigmas populares por enigmas racionais que educassem o pensamento infantil, propunham às crianças enigmas insípidos do tipo: o que é, o que é, que está num canto e com que se varre o quarto? Resposta: vassoura. Justamente por prestar-se à mais plena realização evidente, esse enigma carece de qualquer efeito poético. V. Chklovski indica, com plena razão, que a relação da imagem com a palavra por ela significada não justifica, absolutamente, a lei de Potiebnyá, segundo a qual "a imagem é algo bem mais simples e claro que aquilo que ela explica", isto é, "visto que o objetivo da figuração é aproximar a imagem da nossa compreensão, e como sem isto a figuração carece de sentido a imagem nos deve ser mais bem conhecida do que aquilo que ela explica" (91, p. 314). Diz Chklovski: "Esse 'deve' não é realizado pela comparação dos relâmpagos com demônios surdos-mudos, feita por Tyúttchev, pela comparação gogoliana do céu com a casula de Deus nem pelas comparações shakespearianas, que impressionam pela tensão." (131, p. 5)

Acrescentemos que, como já foi indicado, todo e qualquer enigma sempre caminha do simples para o mais complexo e não ao contrário. Quando o enigma pergunta o que é, o que é: "Num vaso de carne o ferro está fervendo", e respondem que é "Um freio", o enigma produz, é claro, uma imagem que impressiona pela complexidade se comparada a uma simples adivinhação. E é o que sempre acontece. Quando, em *Terrível vingança*, Gógol faz a famosa descrição do Dniepr, além de não contribuir para uma

representação figurada e com nítida evidência desse rio, ainda cria uma representação notoriamente fantástica de algum rio encantado, sem qualquer semelhança com o verdadeiro Dniepr e sem a mínima realização em representações evidentes. Quando Gógol afirma que o rio Dniepr não tem igual no mundo – mesmo sabendo-se que em realidade ele não está entre os maiores rios, ou quando ele diz que "é raro o pássaro que consegue voar até o meio do Dniepr", ao passo que qualquer pássaro atravessa esse rio várias vezes nos dois sentidos, ele não só não nos propicia uma representação evidente do Dniepr como ainda nos desvia dele, de acordo com os fins globais e metas da sua fantástica e romântica *Terrível vingança*. No encadeamento de idéias que compõem essa novela, o Dniepr é de fato um rio incomum e fantástico.

Os manuais escolares usam com muita freqüência esse exemplo para elucidar a diferença entre a descrição em poesia e em prosa, e de pleno acordo com a teoria de Potiebnyá afirmam que a diferença entre a descrição de Gógol e a descrição do manual de geografia consiste apenas em que Gógol faz uma representação por imagens, pictórica e evidente do Dniepr, ao passo que a geografia fornece um conceito seco e preciso do rio. Não obstante, a análise mais simples deixa claro que a forma sonora daquele trecho ritmado e a sua figuração hiperbólica e inusitada visam a criar um significado inteiramente novo, necessário ao todo dessa novela, na qual o trecho representa uma parte.

Tudo isso pode levar a uma clareza plena, se lembrarmos que, por si só, a palavra, que é o verdadeiro material da criação poética, não possui, absolutamente, evidência obrigatória e que, conseqüentemente, o erro fundamental da psicologia consiste em que a psicologia sensualista substitui a palavra pela imagem evidente. "Não são as imagens nem as emoções o material da poesia, mas a palavra" (53, p. 131), diz Jirmunski; pode nem haver imagens sensoriais suscitadas pela palavra, em todo caso serão apenas um acréscimo subjetivo, que o receptor faz ao sentido das palavras percebidas. "Com essas imagens é impossível construir a arte: a arte requer acabamento e precisão, e por isto não pode ser entregue ao arbítrio da imaginação do leitor: não é o leitor mas o poeta que cria a obra de arte." (53, p. 130)

É fácil nos convencermos de que, pela própria natureza psicológica da palavra, esta quase sempre exclui a representação evidente. Quando o poeta diz "cavalo", sua palavra não inclui nem a crina esvoaçante, nem a corrida, etc. Tudo isso o leitor acrescenta da sua parte e de forma totalmente arbitrária. Basta apenas aplicar a tais acréscimos do leitor a célebre expressão "um mínimo", e veremos quão pouco esses elementos fortuitos, vagos e indefinidos podem ser objeto da arte. Costuma-se dizer que o leitor ou a fantasia do leitor completa a imagem produzida pelo artista. Contudo Christiansen esclareceu brilhantemente que isto só ocorre quando o artista permanece senhor do movimento da nossa fantasia e quando os elementos da forma predeterminam com absoluta precisão o trabalho da nossa imaginação. Assim acontece quando se representa em um quadro uma profundidade ou distância. Mas o pintor nunca representa o acréscimo arbitrário da nossa fantasia. "A gravura representa todos os objetos em preto-e-branco, mas estes não têm tal aspecto; ao examinarmos uma gravura, não ficamos com a impressão de objetos negros e brancos, não percebemos as árvores como vermelhas, os prados como verdes, o céu como branco. Mas será que isto depende, como se supõe, de que nossa fantasia completa as cores da paisagem numa representação por imagem, substitui o que a gravura efetivamente mostra pela *imagem* de uma paisagem colorida com árvores e prados verdes, flores multicores e céu azul? Acho que o pintor agradeceria muito por semelhante trabalho dos profanos com sua obra. A possível desarmonia das cores acrescentadas poderia arruinar-lhe o desenho. Contudo procurem observar a si mesmos: talvez vejamos realmente cores; é claro que temos a impressão de uma paisagem absolutamente normal, com cores naturais, mas não a vemos, a impressão fica de fora da imagem." (124, 95)

Em pesquisa minuciosa, que logo ganhou grande notoriedade, Theodor Meyer mostrou com plenitude que o próprio material usado pela poesia exclui a representação evidente e por imagem daquilo que ela retrata[6]*, e definiu a poesia como "arte da representação verbal não evidente" (153, S. IV).

Analisando todas as formas da representação verbal e do surgimento das representações, Meyer chega à conclusão de que a representatividade e a evidência sensorial não são propriedade

psicológica da emoção poética e que o conteúdo de toda descrição poética está, pela própria essência, fora da imagem. Christiansen mostrou o mesmo através de uma crítica e análise extremamente perspicazes, ao estabelecer que "o fim da representação concreta em arte não é *a imagem sensorial do objeto* mas a impressão *sem imagem* do objeto" (124, p. 90), cabendo assinalar que seu mérito especial foi ter demonstrado essa tese para as artes plásticas, nas quais essa tese esbarra nas maiores objeções.

"Porque criou raízes a opinião de que o objetivo das artes plásticas é servir à visão, de que elas querem fornecer e ainda reforçar a qualidade visual das coisas. Então, será que também neste caso a arte não tende à imagem sensorial do objeto mas a algo sem imagem, quando cria um 'quadro' e ela mesma se denomina plástica"? (124, p. 92) Contudo, a análise mostra que "também nas artes plásticas, como na poesia, a impressão sem imagem é objetivo final da representação do objeto..." (124, p. 97)

"Por conseguinte, em toda parte fomos forçados a entrar em contradição com o dogma que afirmava ser o conteúdo sensorial em arte um fim em si mesmo. Distrair os nossos sentimentos não constitui objetivo final na intenção artística. O principal em música é o inaudível, nas artes plásticas, o invisível e o intangível" (124, p. 109); onde a imagem surge de modo intencional ou casual, ela nunca pode servir de indício de poeticidade. Referindo-se a essa teoria de Potiebnyá, Chklovski observa: "Essa teoria tem por base a equação: figuração é igual à poeticidade. Na realidade tal igualdade não existe. Para que existisse, seria necessário aceitar que todo emprego simbólico da palavra é forçosamente poético, ao menos no primeiro momento da criação de dado símbolo. Entretanto, é possível o emprego da palavra em seu sentido indireto, sem que surja aí imagem poética. Por outro lado, as palavras empregadas em sentido direto e unificadas em orações que não propiciam nenhuma imagem podem compor uma obra em poesia, como, por exemplo, o poema de Púchkin: 'Eu vos amei: o amor, quem sabe, ainda...' A figuração, a propriedade simbólica não é o que difere a linguagem da poesia da linguagem da prosa." (131, p. 4)

Finalmente, no último decênio a tradicional teoria da imaginação como combinação de imagens foi objeto da crítica mais fundamentada e demolidora. A Escola de Meinong e outros pes-

quisadores mostraram com suficiente profundidade que a imaginação e a fantasia devem ser vistas como funções a serviço da nossa esfera emocional, e, mesmo quando revelam semelhança externa com os processos de pensamento, a emoção está sempre na raiz desse pensamento. Heinrich Maier indicou as mais importantes peculiaridades desse pensamento emocional, ao estabelecer que a tendência básica nos fatos do pensamento emocional é inteiramente diversa daquela do pensamento discursivo. Aqui se coloca em segundo plano, recalca-se e não se reconhece o processo cognitivo. Na consciência ocorre "eine Vorstellungsgestaltung, nicht Auffassung". O objetivo principal do processo é inteiramente diverso, embora as formas externas coincidam freqüentemente. A atividade da imaginação é uma descarga de emoções, como sentimentos que se resolvem em movimentos expressivos. Entre os psicólogos existem duas opiniões: a emoção se intensificaria ou se atenuaria sob a influência das representações emocionais. Wundt afirmava que a emoção se torna mais fraca. Leman admitia que ela se intensifica. Se aplicamos a essa questão o princípio da unipolaridade da perda de energia, introduzido pelo professor Kornílov na interpretação dos processos intelectuais, fica absolutamente claro que tanto nos atos do sentir quanto nos atos do pensamento toda intensificação da descarga no centro leva a enfraquecer a descarga nos órgãos periféricos. Nos dois casos as descargas central e periférica estão em relação inversa entre si e, conseqüentemente, todo reforço oriundo das representações emocionais é, no fundo, um ato de emoção, análogo aos atos de complexificação da reação pela adição, aí, dos momentos intelectuais da escolha, diferenciação, etc. Assim como o intelecto não passa de vontade inibida, é provável que devamos conceber a fantasia como sentimento inibido. Em todo caso, a visível semelhança com os processos intelectuais não pode empanar a diferença fundamental que aí existe. Até mesmo os juízos meramente cognitivos, que dizem respeito à obra de arte e constituem *Verständis-Urteile*, não são juízos mas atos emocionais do pensamento. Se ao observar *A Santa Ceia* de Leonardo da Vinci surge-me a idéia: "Olhem aquele ali, é Judas; tudo indica que está assustado, derrubou o saleiro"; para Maier, isto não passa do seguinte: "O que eu estou vendo só é Judas para mim por força do modo estético emocional de representação." (veja-se 152) Tudo isso indica harmoniosamente que a teoria da figuração, como a afirmação relativa ao caráter intelectual da reação estética, encontra a mais forte objeção por parte da psicologia. Onde a figuração ocorre como resultado da atividade da fantasia, está ela subordinada a leis bem diferentes daquelas da costumeira imaginação reprodutora do habitual pensamento lógico-discursivo. A arte é trabalho do pensamento, mas de um pensamento emocional inteiramente específico, e mesmo fazendo esse adendo nós ainda não resolvemos o problema que se nos coloca. Precisamos não só elucidar com inteira precisão o que distingue as leis do pensamento emocional dos demais tipos desse processo, precisamos avançar e mostrar o que distingue a psicologia da arte de outras modalidades do mesmo pensamento emocional.

Em nenhum exemplo a impotência da teoria intelectual se manifesta com tamanha plenitude e clareza como nos resultados práticos a que ela conduziu. No fim das contas é mais fácil verificar qualquer teoria pela prática que ela mesma suscita. A melhor prova do quanto essa ou aquela teoria conhece e compreende corretamente os fenômenos que estuda é a medida em que ela domina esses fenômenos. E, se atentarmos para o lado prático da questão, veremos uma manifestação evidente da absoluta impotência dessa teoria no domínio dos fatos da arte. Nem no campo da literatura ou do seu ensino, nem no campo da crítica social, nem, por último, no campo da teoria e psicologia da criação ela criou nada que pudesse mostrar que dominou essa ou aquela lei da psicologia da arte. Em vez de criar uma história da literatura, criou uma história da intelectualidade russa (Ovsiániko-Kulikovski), uma história do pensamento social (Ivánov-Razúmnik) e uma história do movimento social (Pípin). Até nesses trabalhos superficiais e metodologicamente falsos ela deformou igualmente a literatura, que lhe serviu de material, e a história social que tentou interpretar com o auxílio dos fenômenos literários. Quando aqueles autores tentaram entender a intelectualidade dos anos 20 do século XIX a partir da leitura de *Ievguiêni Oniéguin*, criaram uma impressão igualmente falsa de *Ievguiêni Oniéguin* e da intelectualidade dos anos 20. É claro que em *Ievguiêni Oniéguin* existem certos traços da intelectualidade dos anos 20 do século passado, mas esses traços saíram de tal forma modificados, transfigurados, completa-

dos por outros, colocados numa relação inteiramente nova com todo o encadeamento de idéias, que à base deles é tão impossível fazer uma noção exata da intelectualidade daqueles anos 20 quanto escrever as regras e leis da gramática russa com base na linguagem dos versos de Púchkin.

Seria um mau estudioso aquele que partindo do fato de que em *Ievguiêni Oniéguin* "refletiu-se a língua russa" tirasse a conclusão de que, na língua russa, as palavras se distribuem na medida do iâmbico tetrâmetro e rimam como rimam as estrofes em Púchkin. Enquanto não aprendemos a separar os procedimentos complementares da arte, através dos quais o poeta reelabora o material que tirou da vida, continua metodologicamente falsa qualquer tentativa de conhecer seja o que for *através da* obra de arte.

Resta mostrar o último: que a premissa universal dessa aplicação prática da teoria – a tipicidade da obra de arte – deve ser vista com a maior dúvida crítica. De forma alguma o artista fornece uma foto coletiva da vida, e a tipicidade nunca consiste forçosamente na qualidade a que ele visa. É por isso que quem, esperando encontrar sempre na literatura russa essa tipicidade, tentar estudar a história da intelectualidade russa tomando como exemplo Tchatski e Pietchórin*, arrisca-se a limitar-se a uma compreensão inteiramente falsa dos fenômenos estudados. Partindo de semelhante orientação da investigação científica, corremos o risco de atingir o objetivo apenas uma vez em cada mil. E isto, melhor que quaisquer considerações teóricas, diz da inconsistência da teoria cujas intenções tomamos como alvo da nossa pontaria.

* Personagens de *A desgraça de ter inteligência*, de A. S. Griboiêdov, e *O herói do nosso tempo*, de M. Liérmontov. (N. do T.)

Capítulo 3
A arte como procedimento

Reação ao intelectualismo. A arte como procedimento. Psicologia do enredo, da personagem, das idéias literárias, dos sentimentos. A contradição psicológica do Formalismo. A não compreensão da psicologia do material. A prática do Formalismo. Um hedonismo elementar.

Já vimos até aqui que a *zaúm* da psicologia da forma foi o pecado capital da teoria psicológica da arte que dominou entre nós e que o intelectualismo e a teoria da figuração, falsos nos seus próprios fundamentos, geraram toda uma série de concepções confusas e muito distantes da verdade. Como uma saudável reação a esse intelectualismo, surgiu entre nós a corrente formalista, que só começou a ser fundada e tomar consciência de si mesma por oposição ao sistema anterior. Essa nova corrente tentou tomar como centro de atenção a forma artística antes desprezada; para tanto partiu não apenas dos fracassos das antigas tentativas de compreender a arte abandonando-lhe a forma, mas também do fato psicológico fundamental que, como veremos, serve de base a todas as teorias psicológicas da arte. Esse fato consiste em que a obra de arte perde o seu efeito estético caso se lhe destrua a forma. Daí era tentador concluir que toda a força do seu efeito estava ligada exclusivamente à sua forma. Era assim que os novos teóricos formulavam a sua concepção de arte, advogando que ela é forma pura, que não depende, absolutamente, de qualquer conteúdo. A arte foi declarada *procedimento*, que servia de objetivo a si mesmo, e onde os antigos estudiosos viam complexidade do pensamento os novos viram simplesmente um jogo da forma artística. Além disso, a arte voltava para os estudiosos uma faceta bem diferente daquela que antes apresentava à ciência. Chklovski formulou essa concepção ao declarar: "A obra de arte é forma

pura, não é coisa, não é material, mas uma relação de materiais. E, como qualquer relação, essa também é uma relação de mensuração zero. Por isso é indiferente a escala da obra, o significado aritmético do seu numerador e denominador; importa a relação entre eles. As obras burlescas, trágicas, mundiais, ambientes, as contraposições do mundo ao mundo ou do gato ao gato são equivalentes." (134, p. 4)

Em função dessa mudança de concepção, os formalistas deveriam renunciar às categorias usuais de forma e conteúdo e substituí-las por dois novos conceitos: *forma* e *material*. Tudo o que o artista encontra pronto, palavra, sons, fábulas correntes, imagens comuns, etc., tudo isso constitui o material da obra de arte, incluindo-se as idéias contidas na obra. O modo de distribuição e construção desse material é designado como forma dessa obra, outra vez independentemente de aplicar-se ou não esse conceito à disposição dos sons no verso ou à disposição dos acontecimentos na narração ou do pensamento no monólogo. Assim, também do ponto de vista psicológico foi substancialmente desenvolvido, e de modo sumamente fecundo, o trivial conceito de forma. Enquanto, como antes, entendia-se por forma na ciência algo bastante próximo do uso dessa palavra no senso comum, isto é, o aspecto externo da obra sensorialmente percebido, uma espécie de invólucro externo dela, atribuindo-se à forma os elementos puramente sonoros da poesia, as combinações de tons na pintura, etc., a nova concepção amplia essa palavra à condição de princípio universal da criação artística. Ela subentende por forma toda disposição artística do material pronto, feita com vistas a suscitar certo efeito estético. É a isto que se chama *procedimento* artístico. Deste modo, toda relação do material na obra de arte será forma ou procedimento. Deste ponto de vista, o verso não é um conjunto de sons que o constituem mas uma seqüência ou alternância da sua relação. Se se deslocarem as palavras no verso, a soma dos sons que o constituem – isto é, o seu material – continua inviolável, mas desaparece a forma, o verso.

Assim como em música a soma dos sons não constitui a melodia, e esta é o resultado da correlação de sons, todo procedimento em arte é, no fim das contas, construção e composição do material.

Desse ponto de vista os formalistas enfocam o enredo da obra de arte, que os estudiosos anteriores denominavam conteúdo. O mais das vezes o poeta encontra pronto o material dos acontecimentos, ações e situações, que constituem o material da sua narração, e sua criação consiste apenas em compor esse material, colocá-lo na ordem artística, em perfeita analogia com o fato de que ele, poeta, não inventa palavras mas apenas as dispõe nos versos. "Os métodos e procedimentos da formação do enredo são semelhantes e, em princípio, são os mesmos dos procedimentos da instrumentação sonora, por exemplo. As obras de literatura são um *encadeamento* de sons, movimentos articulatórios e idéias. A idéia numa obra literária ou é o mesmo material que é o aspecto pronunciável ou sonoro de um morfema, ou um corpo estranho." (132, p. 143) Ainda: "O conto maravilhoso, a novela, o romance são uma combinação de motivos; a canção é uma combinação de motivos estilísticos; por isso o enredo e a propriedade do enredo são a mesma forma que o é o ritmo. Ao analisarmos uma obra de arte do ponto de vista da propriedade do enredo não deparamos com a necessidade de um conceito de 'conteúdo'." (132, p. 144)

Deste modo, o enredo é definido pela nova escola em relação à fábula, assim como o verso em relação às palavras que o compõem, a melodia em relação às notas que a compõem, e a forma em relação ao material. "O enredo se opõe à fábula: são os mesmos acontecimentos, mas em sua exposição, na ordem em que são comunicados na obra, na relação em que são apresentadas na obra as comunicações sobre eles..." Em termos sucintos, a fábula é "o que houve de fato", o enredo é o "como o leitor tomou conhecimento disso" (110, p. 137).

"A fábula é apenas o material para a enformação do enredo", diz Chklovski. "Assim, o enredo de *Ievguiêni Oniéguin* não é o romance do protagonista com Tatiana, mas uma elaboração dessa fábula em nível de enredo, produzida pela introdução de digressões que se interrompem." (133, p. 39)

Desse ponto de vista os formalistas enfocam também a psicologia das personagens. Também devemos entender essa psicologia apenas como procedimento do artista; este consiste em que o material psicológico, dado de antemão, é artificial e artisticamente reelaborado e enformado pelo artista em correlação com a

sua meta estética. Assim, a explicação da psicologia das personagens e dos seus atos não deve ser buscada nas leis da psicologia mas no condicionamento estético às metas do autor. Se Hamlet demora a matar o rei, a causa disto não deve ser buscada na psicologia da indecisão e falta de vontade, mas nas leis da construção artística. A demora de Hamlet é mero procedimento artístico da tragédia, e Hamlet só não mata logo o rei porque Shakespeare precisava estender a ação trágica obedecendo a leis puramente formais, como o poeta precisa selecionar as palavras por rima não por serem essas as leis da fonética mas por serem essas as metas da arte. "A tragédia não é retardada porque Schiller precisa elaborar uma psicologia do retardamento mas justamente ao contrário – *Vallenstein demora porque é preciso retardar a tragédia*, e revelar esse retardamento. O mesmo ocorre em *Hamlet*." (138, p. 81)

Assim, a concepção corrente, segundo a qual pela obra *O cavaleiro avaro* pode-se estudar a psicologia da avareza e pela obra *Mozart e Salieri* pode-se estudar a psicologia da inveja, perde definitivamente a credibilidade, como outras concepções igualmente populares segundo as quais Púchkin visaria a representar a avareza e a inveja, enquanto caberia ao leitor interpretá-las. Do novo ponto de vista, tanto a avareza quanto a inveja são apenas o mesmo material para a construção artística como o são os sons no verso e a escala do piano.

"Por que o rei Lear não reconhece Kent? Por que Kent e Lear não reconhecem Edgar?... Por que vemos na dança o pedido depois do consentimento? O que separou e espalhou pelo mundo Glahn e Edward em *Pan,* de Samsun, embora essas personagens se amassem?" (132, p. 115) Para todas essas perguntas seria absurdo procurar resposta nas leis da psicologia, porque tudo isso tem uma motivação – a motivação do procedimento artístico, e quem não entende isto não entende igualmente por que as palavras no verso não são dispostas na ordem que o são no discurso comum, e qual o efeito inteiramente novo que essa disposição artificial do material vem a surtir.

A mesma mudança sofre a concepção comum do sentimento que estaria implícito na obra de arte. Os sentimentos também vêm a ser apenas material ou procedimento da representação. "A sentimentalidade não pode ser conteúdo da arte, pelo menos já por não haver conteúdo na arte. A representação dos objetos 'do ponto de vista sentimental' é um método específico de representação como o é, por exemplo, a representação dos mesmos do ponto de vista de um cavalo (*Kholstomér*, de Tolstói) ou de um gigante (Swift)."

"Por sua própria essência a arte é extra-emocional... A arte é impiedosa ou extrapiedosa, exceto aqueles casos em que o sentimento de compaixão é tomado como material para a construção. Mas mesmo neste caso, ao falar-se dela, é preciso examiná-la do ponto de vista da composição, da mesma forma que, caso se deseje entender uma máquina, é necessário considerar a correia de transmissão como um detalhe da máquina e não do ponto de vista de um vegetariano." (133, pp. 22-23)

Desse modo, o sentimento também vem a ser apenas um detalhe da máquina artística, acionado pela correia da forma artística.

É evidente que com essa mudança de uma concepção extremada de arte "*não se trata de métodos de estudo da literatura, mas de princípios de construção de uma ciência da literatura*", como diz Eikhenbaum (137, p. 2). Não se trata da mudança do método de estudo, mas do próprio princípio básico de explicação. Além disso, os próprios formalistas partem do fato de que acabaram com a doutrina psicológica barata e popular da arte, razão por que estão inclinados a considerar o seu princípio como princípio antipsicológico por essência. Um dos seus fundamentos metodológicos consiste em rejeitar qualquer psicologismo na construção de uma teoria da arte. Tentam estudar a forma artística como algo absolutamente objetivo e independente das idéias e sentimentos que lhe integram a composição e de qualquer outro material psicológico. "A criação artística", diz Eikhenbaum, "é, por sua própria essência, suprapsicológica, sai da série de fenômenos espirituais comuns e caracteriza-se pela superação do lado empírico do espírito. Neste sentido, o espiritual, como algo passivo, dado e necessário deve ser diferençado do intelectual, do pessoal, do individual." (137, p. 11)

Entretanto, acontece com os formalistas o mesmo que com todos os teóricos da arte, que pensam em construir a sua ciência fora dos fundamentos sociológicos e psicológicos. Referindo-se a esses mesmos críticos, Gustave Lanson disse com toda razão:

"Nós, críticos, fazemos o mesmo que o senhor Jourdain. Falamos 'por prosa', ou seja, sem que o saibamos, estudamos sociologia", e, como a famosa personagem de Mollière deveria saber apenas por intermédio do preceptor que passara a vida inteira falando por prosa, todo estudioso de arte irá saber através do crítico que, sem que desconfiasse, estudara de fato sociologia e psicologia, porque as palavras de Lanson podem referir-se com plena exatidão também à psicologia.

É de extrema facilidade mostrar que o princípio formal, do mesmo modo que quaisquer outros princípios de construção da arte, baseia-se em determinadas premissas psicológicas, e que os formalistas foram de fato forçados a ser psicólogos e falar vez por outra por uma prosa confusa mas inteiramente psicológica. É o caso da pesquisa de Tomachevski, baseada nesse princípio, que começa pelas seguintes palavras: "É impossível dar uma definição precisa e objetiva de poesia. É impossível apontar os indícios principais que separam poesia e prosa. Identificamos um poema pela percepção imediata. O indício de 'poeticidade' nasce não só das propriedades objetivas do discurso da poesia mas também das condições da sua percepção artística, do juízo de gosto que o leitor faz dele." (109, p. 7)

O que é isso senão o reconhecimento de que, sem uma explicação psicológica, a teoria formal não dispõe de nenhum dado objetivo para uma definição básica da natureza da poesia e da prosa, esses dois procedimentos formais mais precisos e nítidos. O mesmo ganha certeza meridiana também a partir de uma análise superficial da fórmula, lançada pelos formalistas. Essa fórmula – "arte como procedimento" – suscita naturalmente uma pergunta: "procedimento de quê?" Como Jirmunski teve oportunidade de indicar com toda razão, o procedimento pelo procedimento, o procedimento tomado em si mesmo, não orientado para coisa nenhuma, não é procedimento mas um truque. E por mais que os formalistas procurem deixar essa questão sem resposta, mais uma vez, como Jourdain, respondem a ela sem terem consciência de fazê-lo. A resposta consiste em que o procedimento da arte tem um objetivo que o define integralmente e não pode ser definido senão em conceitos psicológicos. A base dessa teoria psicológica é a doutrina do automatismo de todas as nossas emoções costumeiras. "Se nos pusermos a interpretar as leis gerais da percepção, veremos que, ao se tornarem habituais, os atos se automatizam. Assim, por exemplo, passam para o âmbito do inconsciente-automático todos os nossos hábitos; concordará conosco aquele que se lembrar da sensação experimentada ao segurar uma caneta pela primeira vez ou ao falar pela primeira vez uma língua estrangeira, e comparar essa sensação com aquela que experimenta ao fazer isto pela décima vez. Pelo processo de automatização explicam-se as leis do nosso discurso prosaico, com sua frase inacabada e sua palavra semipronunciada... Nesse método algébrico de pensamento, os objetos são tomados pelo número e pelo espaço, nós não os vemos mas os reconhecemos pelos primeiros traços. O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, sabemos que ele existe pelo lugar que ocupa, mas vemos apenas a sua superfície... E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para fazer da pedra pedra existe aquilo que se chama arte. O fim da arte é propiciar a sensação do objeto, como visão e não como reconhecimento: o procedimento da arte é o procedimento do 'estranhamento' dos objetos e o procedimento da forma complexificada, o qual aumenta a dificuldade e a duração da percepção, uma vez que o processo de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar a feitura do objeto, pois o já feito não tem importância em arte." (129, pp. 104-105)

Verifica-se, conseqüentemente, que o procedimento do qual se constitui a forma artística tem o seu fim, e ao defini-lo a teoria dos formalistas cai numa surpreendente contradição consigo mesma, quando começa afirmando que em arte não importam os objetos, o material, o conteúdo, e termina afirmando: o fim da forma artística é "sentir o objeto", "fazer da pedra pedra", isto é, experimentar de modo mais intenso e agudo aquele mesmo material de cuja negação nós começamos. Graças a essa contradição, perde-se toda a verdadeira importância das leis do estranhamento[1], etc., descobertas pelos formalistas, uma vez que o fim desse estranhamento acaba sendo a mesma percepção do objeto, e esse defeito básico do formalismo – a não compreensão do sentido psicológico do material – leva-o à mesma unilateralidade sensualista como a não compreensão da forma levou os partidários de Potiebnyá à

unilateralidade intelectualista. Os formalistas admitem que em arte o material não desempenha nenhum papel, e que um poema sobre a destruição do mundo e um poema sobre o gato equivalem-se plenamente do ponto de vista do seu efeito poético. Pensam, com Heine, que "em arte a forma é tudo, e o material não tem nenhuma importância: 'Staub (alfaiate) cobra por um fraque que faz com seu próprio tecido o mesmo que cobra por um fraque que faz com o tecido do cliente. Ele pede que lhe paguem só a forma, o material ele dá de graça.'" Entretanto, os próprios estudiosos deveriam se convencer de que não são só todos os alfaiates que não se parecem com Staub, mas ainda de que, numa obra de arte, pagamos não só pela forma mas também pelo material. O próprio Chklovski afirma que a seleção do material nem de longe é indiferente. Diz ele: "Escolhem grandezas significantes, sensíveis. Cada época tem o seu índex, a sua relação de temas proibidos por serem obsoletos." (134, pp. 8-9) Contudo, é fácil nos convencermos de que cada época tem uma relação não só de temas proibidos, mas também de temas a serem elaborados por ela e que, conseqüentemente, o próprio tema ou o material da construção nem de longe são indiferentes em termos de efeito psicológico do todo da obra de arte.

Jirmunski tem toda razão ao distinguir dois sentidos na fórmula "arte como procedimento". O primeiro sentido consiste em que a fórmula prescreve que se considere a obra "como sistema estético, condicionado à unidade da tarefa artística, ou seja, como sistema de procedimentos" (52, p. 158).

É patente que neste caso todo procedimento não é um fim em si mesmo mas ganha sentido e significado em função da meta geral a que está subordinado. Se subentendermos por essa fórmula, como reza seu segundo sentido, não o método mas a meta final do estudo, e afirmarmos: "Tudo em arte é *apenas* procedimento artístico, em arte realmente não existe nada exceto um conjunto de procedimentos" (52, p. 159), naturalmente cairemos em contradição com os fatos mais evidentes, que rezam que tanto no processo de criação quanto no processo de percepção há muitas tarefas de ordem extra-estética, e que toda a chamada arte "aplicada" representa, por um lado, um procedimento e, por outro, uma atividade prática. Em vez da teoria formal corremos o risco de obter

aqui "princípios formalistas" e uma noção absolutamente falsa de que o tema, o material e o conteúdo não desempenham papel na obra de arte. Jirmunski observa com toda razão que o próprio conceito de gênero poético como unidade composicional específica está ligado a definições temáticas. A ode, o poema e a tragédia têm, cada um, seu círculo característico de temas.

Os formalistas só poderiam chegar a tais conclusões tomando como ponto de partida das suas formulações teóricas as artes não plásticas, sem objeto, como a música ou o ornamento decorativo, interpretando decididamente todas as obras de arte por analogia com o desenho. Como no ornamento a linha não tem outro fim senão o formal, os formalistas negam a realidade extraformal em todas as outras. "Daí", diz Jirmunski, "a identificação do enredo de *Ievguiêni Oniéguin* com o amor de Rinaldo e Angelica em *Orlando enamorado,* de Boiardo: toda a diferença consiste em que em Púchkin 'as causas da não simultaneidade do envolvimento de um pelo outro estão na complexa motivação psicológica', ao passo que em Boiardo 'o mesmo procedimento é motivado pelos encantos' ... Aqui mesmo poderíamos incorporar a famosa fábula do grou e da garça, em que o mesmo esquema do enredo se realiza em forma 'desnuda': 'A ama B, B não ama A; quando B passou a amar A, A já não amava B.' Penso, entretanto, que para a impressão artística de *Ievguiêni Oniéguin* essa identidade com a fábula é bastante secundária e que bem mais substancial é a *diferença qualitativa* que se cria graças à diferença do *tema* (do valor aritmético do numerador e do denominador) de Oniéguin e Tatiana, em um caso, e do grou e da garça, em outro." (52, pp. 171-172)

Os estudos de Christiansen mostraram que "*o material da obra de arte participa da síntese do objeto estético*" (124, p. 58) e que de modo algum ele se subordina à lei da razão geométrica, isenta de qualquer dependência em face da grandeza absoluta dos membros que a integram. Isto é fácil perceber sob a mesma forma e com mudança da grandeza absoluta do material. "A obra musical parece independente da altura do tom, a escultura, da grandeza absoluta; só quando as mudanças atingem os limites extremos a deformação do objeto estético se torna perceptível a todos." (124, p. 176)

A operação a ser feita para nos convencermos da significação do material é absolutamente análoga àquela através da qual

nós nos convencemos da significação da forma. Ali destruímos a forma e nos convencemos da destruição da impressão artística; se, conservando a forma, nós a transferimos para um material totalmente outro, mais uma vez nos convenceremos da deformação do efeito psicológico da obra. Christiansen mostrou como é importante essa deformação, se imprimimos a mesma gravura em seda, papel do Japão ou da Holanda, se esculpimos a mesma estátua em mármore ou bronze, se traduzimos o mesmo romance de uma língua para outra. Além do mais, se reduzirmos ou aumentarmos o mínimo que seja da grandeza absoluta de um quadro ou a altura do tom de uma melodia, obteremos uma deformação de absoluta evidência. Isto ficará ainda mais claro se levarmos em conta que por material Christiansen subentende o material *stricto sensu*, a própria matéria de que é feita a obra, e destaca separadamente o conteúdo concreto da arte, em face do qual chega exatamente à mesma conclusão. Isto, entretanto, não significa que o material ou conteúdo concreto deve seu sentido às suas qualidades extra-estéticas, por exemplo, graças ao custo do bronze ou do mármore, etc. "Embora a influência do objeto não dependa dos seus valores extra-estéticos, ainda assim ele pode vir a ser componente importante do objeto sintetizado... Um molho de rábano bem desenhado é superior a uma madona mal desenhada, logo, o objeto não tem a mínima importância... O mesmo pintor que pinta um bom quadro sobre o tema 'um molho de rábano' talvez não consiga dar conta do tema da madona... Sendo o objeto totalmente irrelevante, o que poderia impedir que o pintor criasse um quadro igualmente belo em um ou em outro tema" (124, p. 67)

Para elucidar a si mesmo o efeito e a influência do material, é necessário levar em conta as duas seguintes considerações de suma importância: a primeira consiste em que a percepção mais simples da forma ainda não é, por si mesma, um fato estético. Deparamos com a percepção das formas e relações a cada passo em nossa atividade cotidiana, e, como as brilhantes experiências de Köhler mostraram recentemente, a percepção da forma desce muito fundo pela escada da evolução do psiquismo animal. Suas experiências consistiram em adestrar uma galinha para a percepção das relações ou das formas. Apresentavam à galinha duas folhas de papel A e B, sendo A cinza-claro e B cinza-escuro. Os grãos foram colados à folha A e ficaram soltos na folha B; após várias experiências, a galinha aprendeu a dirigir-se diretamente à folha B, cinza-escura. Então foram apresentadas de uma só vez duas folhas de papel à galinha: uma a cinza-escura anterior, e outra nova, a C, de um cinza ainda mais escuro. Assim, no novo par manteve-se um membro anterior, só que agora mais claro, isto é, na mesma função antes desempenhada pela folha B, à qual a galinha deveria também agora dirigir-se diretamente, uma vez que a folha nova lhe era desconhecida. Assim ocorreria se o adestramento visasse à qualidade absoluta da cor. Mas a experiência mostra que a galinha procura a folha nova C e contorna a anterior B, porque não foi adestrada para a qualidade absoluta da cor mas para a sua força relativa. Ela não responde à folha B mas aos membros do par, ao mais escuro, e, uma vez que B não desempenha no novo par o papel anterior, exerce aqui efeito inteiramente distinto (23, pp. 203-205).

Essas experiências, históricas para a psicologia, mostram que tanto a percepção das formas quanto das relações é um ato bastante elementar e talvez até secundário do psiquismo animal. Donde fica absolutamente claro que nem de longe qualquer percepção da forma é forçosamente um ato artístico.

A segunda consideração não é menos importante. Parte do próprio conceito de forma e deve esclarecer que a forma, em seu sentido concreto, não existe fora do material que ela enforma. As relações dependem do material que se correlaciona. Obtemos umas relações se esculpimos uma figura de *papier mâché*, e outras inteiramente diversas se a esculpimos de bronze. A massa de *papier mâché* não pode entrar exatamente na mesma relação que entra a massa em bronze. Do mesmo modo, certas correlações sonoras são possíveis na língua russa, outras, na alemã. As relações do enredo de não coincidência no amor serão umas se tomarmos Glahn e Edward, outras se tomarmos Oniéguin e Tatiana, terceiras se tomarmos o grou e a garça. Assim, qualquer deformação do material é, ao mesmo tempo, uma deformação da própria forma. E nós começamos a compreender por que justamente a obra de arte acaba irreversivelmente deformada se transferimos a sua forma para outro material. Em outro material essa forma já será outra.

Assim, a vontade de evitar o dualismo no exame da psicologia da arte leva a que até o único dos fatores aqui mantidos rece-

ba um enfoque incorreto. "A significação da forma para o conteúdo manifesta-se com mais evidência naqueles efeitos que se revelam quando se tem de subtraí-la, por exemplo, simplesmente de contar o enredo. Neste caso a significação artística do conteúdo desvaloriza-se, é claro, mas será que decorre daí que o efeito que antes derivava da forma e do conteúdo, fundidos numa unidade artística, dependia exclusivamente da forma? Semelhante conclusão seria tão equivocada quanto a idéia de que todos os indícios e propriedades da água dependem da incorporação do hidrogênio ao oxigênio, porque se o retirarmos não mais encontraremos nada no oxigênio que lembre água." (9, pp. 312-313)

Deixando de lado a justeza material dessa comparação e discordando de que a forma e o conteúdo constituem uma unidade como o oxigênio e o hidrogênio compõem a água, ainda assim não podemos deixar de concordar com a justeza lógica do modo como se revela aqui um erro de julgamento dos formalistas. "Achamos que há muito foi reconhecido por todos e dispensa discussão o fato de que a forma é sumamente significativa na obra de arte, que sem forma, neste sentido específica, não há obra de arte. Mas isto significaria que a *forma* sozinha cria a obra? Claro que não. Ora, isto poderia ser demonstrado se fosse possível tomar apenas a forma e mostrar que essas ou aquelas obras indiscutivelmente artísticas são constituídas apenas por ela. Mas isto, afirmamos nós, não foi e não pode ser feito." (9, p. 327).

O primeiro grupo de tais tentativas consiste no experimento psicológico que fazemos com a obra de arte, ao transferi-la para um novo material e observar a deformação que nela se processa.

Outras tentativas são representadas pelo chamado experimento material, cujo fracasso retumbante refuta melhor que quaisquer considerações teóricas a teoria unilateral dos formalistas.

Aqui, como sempre, verificamos a teoria da arte pela sua prática. As conclusões práticas tiradas das idéias do formalismo foram a ideologia inicial do futurismo russo, a pregação da linguagem do *zaúm**[2], a ausência de enredo, etc. Vemos que, de fato,

..............

* *Zaúm* ou linguagem do *zaúm*. Etimologicamente, o que está *za* (além de) *um* (inteligência, intelecto). Coisa excessivamente intricada, complexa, linguagem transracional. Como categoria da experimentação poética, foi introduzida a

a prática levou os futuristas a uma brilhante negação do que afirmavam em seus manifestos a partir das suposições teóricas: "Destruímos os sinais de pontuação, lançamos pela primeira vez e tomamos consciência daquilo em que consiste o papel da massa verbal" (98, p. 2), afirmavam eles no Cap. 6 do seu manifesto.

Na prática, isso levou os futuristas, além de não passarem sem a pontuação em sua prática do verso, a introduzirem ainda toda uma série de novos sinais de pontuação, como, por exemplo, a famosa linha quebrada do verso de Maiakóvski.

"Nós destruímos os ritmos", anunciavam eles no Cap. 8, e na poesia de Pasternak produziram um protótipo de construções rítmicas requintadas há muito não visto na poesia russa.

Eles pregavam a linguagem do *zaúm*, afirmando no Cap. 5 que o *zaúm* desperta e liberta a fantasia criadora sem ofendê-la com nada de concreto – "a palavra se reduz de sentido, encolhe, petrifica-se" (cf. p. 63) –, mas na realidade levaram o elemento semântico em arte a uma dominação sem precedentes[3]*, enquanto o próprio Maiakóvski fazia publicidade em versos para o Mosselprom*.

Eles propagavam a ausência de enredo, mas na prática construíam obras rigorosamente centradas no enredo e inteligíveis. Rejeitavam todos os temas antigos, mas Maiakóvski começa e termina pela elaboração do tema do amor trágico, que dificilmente poderia situar-se entre os temas novos. Portanto, na prática o futurismo russo fez de fato um experimento natural para princípios formalistas, e esse experimento mostra de forma patente o equívoco das concepções lançadas[4].

Pode-se mostrar o mesmo quando se aplicam os princípios formalistas àquelas conclusões extremadas a que o movimento

...............

partir de 1910 pelos poetas cubofuturistas e futuristas russos D. Burliuk, V. Khliébnikov, V. Kamienski, A. Krutchônnikh e outros, para representar imitação de sons, ritmos, etc., abstraídos dos sentidos habituais do léxico. Para os futuristas era uma língua artificial, constituída de combinações arbitrárias de sons sem conteúdo lógico mas capazes de transmitir sensações individuais graças ao colorido emocional que cada poeta pudesse dar às suas combinações de sons. Vejam-se as notas 2 e 3 de Vyatceslav Ivánov no final deste capítulo. (N. do T.)

* Grupo Moscovita de Empresas de transformação de produtos da indústria agrícola. (N. do T.)

chega. Indicamos que, ao definir o objetivo do procedimento artístico, o formalismo se enreda em sua própria contradição e acaba por afirmar aquilo que começara negando. Proclama-se que dar vida aos objetos é tarefa fundamental do procedimento, só que a teoria não elucida qual é o objetivo dessas sensações renovadas, impondo-se por si mesma a conclusão de que não há um objetivo subseqüente, de que esse processo de percepção dos objetos foi adotado em si mesmo e serve como um fim em si mesmo em arte. Todas as estranhezas e construções complexas da arte acabam servindo ao nosso prazer decorrente da sensação de coisas agradáveis. "O processo de percepção em arte é um objetivo em si", como afirma Chklovski. E eis que essa afirmação do objetivo em si do processo de percepção e a definição do valor da arte pela doçura que ela proporciona à nossa sensação revelam de repente toda a pobreza psicológica do formalismo e nos remete de volta a Kant, para quem "belo é o que agrada independentemente do sentido". Também decorre da doutrina dos formalistas que a percepção do objeto é agradável por si mesma, assim como é agradável por si mesma a plumagem bonita das aves, as cores e a forma de uma flor, a coloração brilhante de uma concha (exemplos de Kant). Esse hedonismo elementar é uma retomada da teoria há muito abandonada do deleite e do prazer que auferimos da contemplação de objetos belos, e chega quase a ser o ponto mais fraco na teoria psicológica do formalismo[5]. E, da mesma forma que não se pode fazer uma definição precisa de poesia e sua diferença em relação à prosa sem recorrer a uma explicação psicológica, não se pode resolver com precisão a questão do sentido e da estrutura de toda a forma artística sem ter nenhuma idéia definida no campo da psicologia da arte.

A inconsistência da teoria segundo a qual a tarefa da arte é criar coisas belas e renovar sua percepção foi revelada pela psicologia com uma autenticidade de verdade própria das ciências naturais e até da matemática. Penso que de todas as generalizações de Volkelt não há uma mais indiscutível e mais fecunda do que a fórmula lacônica: "A arte consiste em *descoisificar* o representável." (117, p. 69)

Tanto em obras particulares quanto em campos inteiros da atividade artística pode-se mostrar que a forma, no fim das contas, personifica o material com que opera, e o prazer proporcionado pela percepção desse material não pode ser, de maneira nenhuma, reconhecido como prazer auferido da arte. Contudo, um erro bem maior consiste em reconhecer como momento fundamental e determinante da psicologia da arte o prazer proporcionado por qualquer tipo ou modalidade. "As pessoas só compreenderão o sentido da arte quando deixarem de considerar como fim dessa atividade a beleza, isto é, o prazer" (106, p. 61), diz Tolstói.

O mesmo Tolstói mostra, com exemplo extremamente primitivo, como as coisas bonitas podem, por si mesmas, criar uma obra de arte incrivelmente vulgar. Ele conta como uma senhora não inteligente mas civilizada leu para ele um romance que ela havia escrito. "Nesse romance a coisa começava assim: a heroína em um bosque poético, à beira d'água, vestindo uma poética roupa branca, com os cabelos poéticos soltos, lia versos. A coisa acontecia na Rússia, e de repente, de trás dos arbustos, aparece o herói de chapéu com pluma, *à la Guillaume Tell* (assim estava escrito), e acompanhado de dois poéticos cães brancos. A autora achava tudo isso muito poético." (106, p. 113)

Será que esse romance com cães brancos e todo constituído de coisas bonitas, cuja percepção só pode suscitar prazer, era banal e ruim apenas porque a autora foi incapaz de tirar a percepção desses objetos do automatismo e fazer a pedra pedra, isto é, levar a perceber com clareza o cão branco, os cabelos soltos e o chapéu com pluma? Não pareceria antes o contrário, que quanto mais intensamente percebêssemos todas essas coisas, tanto mais insuportavelmente banal seria o próprio romance? Croce faz uma magnífica crítica do hedonismo estético, ao dizer que a estética formal, particularmente a de Fechner, propõe-se estudar as condições objetivas do belo. "A que fatos físicos corresponde o belo? A quais deles corresponde o feio? É como se nos puséssemos a procurar as leis da troca na economia política e, na natureza física, aqueles objetos que participam da troca." (62, p. 123)

No mesmo autor encontramos duas considerações sumamente importantes a esse mesmo respeito. A primeira é o reconhecimento absolutamente franco de que só no campo da psicologia pode-se resolver o problema do influxo do material e da forma juntos, como, entre outras coisas, o problema do gênero político,

do cômico, do delicado, do humorístico, do solene, do sublime, do feio, etc. na arte. O próprio Croce nem de longe é partidário do psicologismo em estética, contudo tem consciência da absoluta impotência tanto da estética quanto da filosofia na solução desses problemas. Cabe perguntar se vamos entender grande coisa na psicologia da arte se não conseguirmos elucidar pelo menos o problema do cômico e do trágico nem se não formos capazes de encontrar a diferença entre eles. "Uma vez que a *psicologia* (cujo caráter puramente empírico e descritivo vem sendo, efetivamente, cada vez mais salientado em nossos dias) é a disciplina científico-natural que se propõe o objetivo de criar tipos e esquemas para a vida intelectual do homem, então todos esses conceitos estão fora da gestão da estética e da filosofia em geral e devem ser deixados precisamente com a psicologia." (62, pp. 101-102)

Vimos o mesmo no exemplo do formalismo, que, sem usar explicações psicológicas, revelou-se sem condição de considerar corretamente o efeito da forma artística. A outra reflexão de Croce já se refere diretamente aos métodos psicológicos de solução desse problema; aqui ele se manifesta com toda razão e de forma decidida contra a tendência formalista, logo assumida pela estética indutiva ou estética de baixo para cima, justamente por ter ela começado pelo fim, pela elucidação do momento de prazer, isto é, do momento em que os formalistas também esbarraram. "Ela começou conscientemente pela coleção de objetos bonitos, por exemplo, de envelopes para carta de forma e tamanho variados, e depois procurou definir quais deles produziam impressão de beleza e quais a impressão de feiúra... Um grosseiro envelope amarelo, feíssimo perante os olhos de quem deseja pôr nele uma mensagem de amor, é sumamente adequado a uma citação para depor em juízo, carimbada por um porteiro... Mas a questão não estava aí. Eles [os indutivistas] apelaram para um recurso em conformidade com o qual é difícil não duvidar do rigor das ciências naturais. Puseram em circulação os seus envelopes e proclamaram um *referendum**, procurando estabelecer por maioria simples de votos em que consistiam o belo e o feio... A despeito de todos os seus

..............

* Em latim, no original russo. (N. do T.)

esforços, a estética indutiva não descobriu até hoje *nenhuma lei*." (62, p. 124)

De fato, a estética experimental formal, desde os tempos de Fechner, via na maioria de votos uma prova a favor da verdade dessa ou daquela lei da psicologia. O mesmo critério de autenticidade é freqüentemente usado na psicologia em enquetes subjetivas, e até hoje muitos autores admitem que se a imensa maioria de experimentandos, colocados na mesma condição, apresenta teses absolutamente similares, isto pode servir de prova de que são verdadeiras. Não existe nenhum equívoco mais perigoso para a psicologia do que esse. De fato, basta apenas supor a existência de alguma circunstância presente em todos os pesquisados, que por algum motivo deturpe os resultados das suas respostas e os torne inverídicos, para que todas as nossas buscas da verdade se tornem estéreis. O psicólogo sabe o quanto há, em cada experimentando, desses envolvimentos, de preconceitos sociais universais e de influência da moda, etc. deturpando de antemão a verdade. Obter a verdade psicológica por esse meio é tão difícil quanto obter pelo mesmo meio uma auto-avaliação do homem, porque a imensa maioria dos pesquisados iria afirmar que pertencem ao número dos inteligentes, enquanto o psicólogo que assim procedesse deduziria a estranha lei de que não existe, absolutamente, gente boba. De igual modo procede o psicólogo, quando se apóia na resposta do experimentando sobre o prazer, sem considerar de antemão que o próprio momento desse prazer, uma vez não explicado para o próprio sujeito, é comandado por causas a ele incompreensíveis e precisa ainda de uma análise profunda para o estabelecimento dos fatos verdadeiros. A pobreza e a falsidade da concepção hedonista da psicologia da arte já foram mostradas por Wundt, quando este demonstrou com uma clareza completa que, na psicologia da arte, somos colocados diante de um tipo extremamente complexo de atividade, na qual o momento de prazer desempenha um papel inconstante e freqüentemente insignificante. Wundt aplica, em linhas gerais, o conceito de empatia desenvolvido por R. Fischer e Lipps, e considera que a psicologia da arte "se explica melhor pela expressão 'empatia' porque, de um lado, indica com absoluta justeza que no fundamento desse processo psíquico estão os

sentimentos e, de outro, indica que, neste caso, os sentimentos são transferidos para o objeto pelo sujeito da percepção" (29, p. 226).

Contudo, Wundt de forma alguma reduz todas as emoções ao sentimento. Ele dá ao conceito de empatia uma definição muito ampla e, em seu fundamento, profundamente verdadeira, da qual partiremos doravante ao analisarmos a atividade artística. "O objeto atua como um estimulador da vontade", diz ele, "mas não produz o ato volitivo real e suscita apenas aspirações e retardamentos, dos quais se constitui o desenvolvimento da ação, e essas aspirações e retardamentos se transferem para o próprio objeto, de sorte que ele se apresenta como um objeto que atua em diferentes sentidos e encontra resistência de forças estranhas. Transferidos assim para o objeto, é como se os sentimentos volitivos o personificassem e isentassem o espectador do desempenho da ação." (29, p. 223)

Eis que complexa realidade vem a ser para Wundt até mesmo o processo do sentimento estético elementar e, de pleno acordo com essa análise, ele se refere desdenhosamente ao trabalho de C. G. Lange e outros psicólogos, que afirmam que "na consciência do artista e de quem percebe a sua criação não há outro objetivo senão o prazer... Teria Beethoven tido o objetivo de propiciar prazer a si e aos outros, quando na *Nona Sinfonia* verteu em sons todas as paixões da alma humana, da mais profunda dor à mais luminosa alegria?" (29, p. 245) Ao fazer essa pergunta, Wundt queria, evidentemente, mostrar que, se no nosso discurso comum chamamos inadvertidamente de prazer a impressão que nos causa a *Nona Sinfonia*, para o psicólogo isto é um erro imperdoável.

Com um exemplo particular é mais fácil mostrar como o método formal é impotente por si mesmo sem apoio na explicação psicológica e como toda questão particular da forma artística, dentro de certa evolução, mergulha nas questões psicológicas e revela de imediato a absoluta inconsistência do hedonismo elementar. Quero mostrar isto tomando como exemplo a teoria do papel dos sons na poesia, na forma como a desenvolvem os formalistas.

Os formalistas começaram por ressaltar o significado prevalente do aspecto sonoro do verso. Passaram a afirmar que este aspecto tem no verso significado prevalente e que até "as percepções de um poema habitualmente também se reduzem à percepção do seu modelo sonoro. Todos sabem como percebemos surdamente

o conteúdo dos versos que pareceriam os mais compreensíveis" (130, p. 22).

Com base nessa observação absolutamente correta, Yakubinski chegou a conclusões perfeitamente corretas: "No pensamento em linguagem de verso *os sons emergem no campo luminoso da consciência*; *em face disto surge em relação a eles um tratamento emocional*, que, por sua vez, acarreta *o estabelecimento de certa dependência entre o 'conteúdo' do poema e os seus sons*; para esta última circunstância contribuem ainda *os movimentos expressivos dos órgãos da fala.*" (142, p. 49)

Assim, partindo da análise objetiva da forma e sem recorrer à psicologia pode-se estabelecer apenas que os sons exercem certa função emocional na percepção de um poema, mas estabelecer tal coisa significa apelar para a psicologia à procura de explicação dessa função. As tentativas vulgares de definir as propriedades emocionais dos sons partindo do efeito imediato sobre nós não têm, decididamente, nenhum fundamento. Quando Balmont definia o sentido emocional do alfabeto russo, dizendo que o "a" é o som mais claro, úmido, terno, o "m" um som angustiante, o "i" "o semblante sonoro da admiração, do espanto" (11, pp. 59-60, etc.), podia corroborar todas essas afirmações com exemplos isolados mais ou menos convincentes. Contudo, seria possível apresentar o mesmo número de exemplos que atestam justamente o contrário: não são poucas as palavras do alfabeto russo com a inicial "i" que não expressam nenhuma admiração. Essa teoria é velha como o mundo e um número infinito de vezes foi objeto da mais decidida crítica[6].

Os cálculos que faz Andriêi Biéli, sugerindo profunda significação dos sons "r", "d", "t" na poesia de Alieksandr Blok (14, pp. 282-283) e as considerações de Balmont carecem igualmente de qualquer convencibilidade científica. A respeito dessa mesma teoria segundo a qual o som "a" implica algo de imperioso, Gornfeld cita uma inteligente observação de Mikhailóvski: "É digno de atenção que, pela estrutura da língua, a ênfase preferencial sobre o fonema "a" cabe principalmente às mulheres: eu, Ana, andava espancada a pau; eu, Varvara, estava encerrada na torre, etc. Donde a natureza imperiosa das mulheres russas." (35, pp. 135-136)

Wundt mostrou que a simbólica dos sons[7] é encontrada na língua com suma raridade e que o número de tais palavras numa língua é ínfimo se comparado ao número de palavras sem qualquer significação sonora; e estudiosos como Nyrop e Grammont[8] descobriram inclusive a fonte psicológica da origem da expressividade sonora das palavras. "Todos os sons de uma língua, vogais e consoantes, podem adquirir significado expressivo quando para tal contribui o próprio sentido da palavra em que são encontrados. Se o sentido da palavra não contribui nesses termos, os sons permanecem inexpressivos. É evidente que, se em um verso há concentração de certos fenômenos sonoros, estes, em função da idéia que exprimem, virão a ser expressivos ou ao contrário. O mesmo som pode servir para expressar idéias bem distantes entre si." (147, p. 206)

O mesmo estabelece Nyrop, ao citar um imenso número de palavras expressivas e não-expressivas, mas construídas à base do mesmo som. "Havia a idéia de que entre os três 'os' da palavra *monotone* e seu sentido existia uma relação misteriosa. Nada similar existe na realidade. A repetição da mesma vogal surda é observada também em outras palavras de significado inteiramente diverso: *protocole, monopole, chronologie*, *zoologie*, etc." Quanto às palavras expressivas, para melhor transmitir as nossas idéias não nos resta senão citar a seguinte passagem de Charles Bally: "Se o som de uma palavra pode associar-se ao seu significado, então algumas combinações de sons contribuem para a percepção sensorial e suscitam uma noção concreta; por si mesmos os sons são incapazes de produzir semelhante efeito." (10, p. 75) Assim, todos os estudiosos estão de acordo em um ponto: por si sós os sons não têm nenhuma expressividade emocional, e da análise das propriedades dos próprios sons nunca conseguiremos extrair as leis do seu efeito sobre nós. Os sons *se tornarão* expressivos se para tanto contribuir o sentido da palavra. Os sons podem tornar-se expressivos se para isto contribuir o verso[9]. Noutros termos, o próprio valor dos sons no verso vem a ser não um fim em si, como supõe Chklovski, sendo, porém, um complexo efeito psicológico da estrutura artística. É curioso que os próprios formalistas tomam consciência de que é necessário substituir o efeito emocional de determinados sons pelo significado da imagem sonora, afirmando, como o faz D. Vigotski no estudo sobre *A fonte de Bakhtchissarái*, que essa imagem sonora e a seleção de sons nela baseada não visam, absolutamente, ao prazer sensorial causado pela percepção dos sons em si, mas a certo significado dominante, "que em dado momento completa a consciência do poeta" e, como se pode supor, está ligado às mais complexas emoções do poeta, de sorte que o estudioso se atreve a lançar a suposição de que o nome de Raiévskaya estaria no fundamento da imagem sonora do poema de Púchkin (95, pp. 50 s.).

De igual modo Eikhenbaum critica a tese de Biéli, segundo a qual a "instrumentação dos poetas *traduz inconscientemente o acompanhamento do conteúdo ideológico da poesia pela forma externa*" (14, p. 283).

Eikhenbaum indica com plena razão que nem a imitação dos sons nem a simbólica elementar são próprias dos sons de um verso (138, pp. 204 ss.). Daí se impõe por si mesma a conclusão de que a meta da estrutura sonora do verso vai além do simples prazer sensorial que auferimos dos sons. E, no fundo, o que quisemos descobrir aqui com um exemplo particular da teoria dos sons pode ser estendido a exatamente todas as questões a serem resolvidas pelo método formal. Onde quer que estejamos, deparamos com o desconhecimento da psicologia correspondente à obra de arte em estudo, logo, com a incapacidade de interpretá-la corretamente partindo apenas da análise das suas propriedades externas e objetivas.

De fato, o princípio básico do formalismo mostra-se totalmente incapaz de revelar e explicar o conteúdo psicossocial historicamente mutatório da arte e a escolha do tema, do conteúdo ou do material condicionado àquele conteúdo. Tolstói criticou Gontcharov como homem totalmente urbano, que dizia nada mais haver a escrever sobre a vida popular depois de Turguiêniev; "a vida dos ricos, com os seus enamoramentos e descontentamento consigo mesmos parecia-lhe plena de um conteúdo infinito. Um personagem beija a sua dama na mão, outro no cotovelo, e um terceiro de alguma maneira. Uns suspiram de preguiça, outros porque não são amados. E ele achava que nesse campo era infinita a diversidade... Achamos que os sentimentos experimentados pela gente da nossa época e círculo são muito significativos e diversificados,

e entretanto quase todos os sentimentos da gente do nosso círculo se reduzem, em realidade, a três sentimentos muito fúteis e simples: orgulho, luxúria e tédio de viver. E esses três sentimentos e suas ramificações constituem quase o conteúdo exclusivo da arte das classes ricas" (106, pp. 86-87).

Podemos discordar de Tolstói em que todo o conteúdo da arte se resume precisamente a esses três sentimentos. Contudo, depois que as pesquisas históricas elucidaram suficientemente o acerto do fato, dificilmente alguém iria negar que cada época tem a sua gama psicológica escolhida pela arte.

Vemos que o formalismo chegou à mesma idéia, só que do lado oposto ao que chegaram os partidários de Potiebnyá: ele também se mostrou impotente em face da idéia da mudança do conteúdo psicológico da arte e lançou teses que, além de nada elucidarem na psicologia da arte, ainda precisam ser explicadas por essa psicologia. A despeito de todos os imensos méritos parciais da escola de Potiebnyá e do formalismo russo, em seu fracasso teórico e prático manifestou-se a falha basilar de toda teoria da arte que tenta partir apenas dos dados objetivos da forma artística ou do conteúdo, e que em suas construções não se baseia em nenhuma teoria psicológica da arte.

Capítulo 4
Arte e psicanálise

O inconsciente na psicologia da arte. A psicanálise da arte. A não compreensão da psicologia social da arte. Crítica ao pansexualismo e ao infantilismo. O papel dos momentos conscientes em arte. A aplicação prática do método psicanalítico.

As duas teorias psicológicas da arte já examinadas mostraram, com bastante clareza, que, enquanto nos limitarmos à análise dos processos que ocorrem na consciência, dificilmente encontraremos resposta para as questões mais fundamentais da psicologia da arte. Nem do poeta nem do leitor conseguiremos saber em que consiste a essência da emoção que os liga à arte e, como é fácil perceber, o aspecto mais substancial da arte consiste em que os processos de sua criação e os processos do seu emprego vêm a ser como que incompreensíveis, inexplicáveis e ocultos à consciência daqueles que operam com ela.

Nunca conseguiremos dizer com exatidão por que precisamente gostamos dessa ou daquela obra; quase não podemos externar em palavras aqueles mínimos aspectos essenciais e importantes dessa emoção e, como já observara Platão no *Íon* (cf. 86), os próprios poetas são os que menos sabem por que meios criam.

Não é necessária uma perspicácia psicológica especial para perceber que as causas mais imediatas do efeito artístico estão ocultas no inconsciente[1], e que só penetrando nesse campo conseguiremos estudar de perto os problemas da arte. Com a análise do inconsciente em arte aconteceu a mesma coisa que no geral aconteceu com a introdução desse conceito na psicologia. Os psicólogos tendiam a afirmar que, pelo próprio sentido da palavra, o inconsciente é algo situado fora da nossa consciência, isto é, algo oculto de nós, desconhecido para nós e, conseqüentemente, incog-

noscível pela própria natureza. Tão logo conhecemos o inconsciente ele deixa de ser inconsciente, e novamente estamos diante de fatos do nosso psiquismo comum.

Já indicamos no primeiro capítulo que esse ponto de vista é equivocado e que a prática rejeitou brilhantemente esses argumentos, mostrando que a ciência estuda não só o dado imediato e reconhecível, mas também toda uma série de fatos e fenômenos que podem ser estudados de forma indireta, através de vestígios, análise, reconstituição, e com auxílio de material que não só difere inteiramente do objeto de estudo como, amiúde, é notoriamente falso e incorreto em si mesmo. De igual modo o inconsciente se torna objeto de estudo do psicólogo não por si mesmo mas por via indireta, através da análise daqueles vestígios que ele deixa no nosso psiquismo. Porque o inconsciente não está separado da consciência por alguma muralha intransponível. Os processos que nele se iniciam têm, freqüentemente, continuidade na consciência e, ao contrário, recalcamos muito do consciente no campo do inconsciente. Existe uma relação dinâmica, viva e permanente, que nunca cessa, entre ambas as esferas da nossa consciência. O inconsciente influencia os nossos atos, manifesta-se no nosso comportamento, e por esses vestígios e manifestações aprendemos a identificar o inconsciente e as leis que o regem.

A par com esse ponto de vista caem os antigos procedimentos de interpretação do psiquismo do escritor e do leitor, e temos de tomar por base apenas os fatos objetivos e fidedignos, de cuja análise podemos obter algum conhecimento acerca dos processos inconscientes. É natural que esses fatos objetivos, em que o inconsciente se manifesta da forma mais clara, são as próprias obras de arte, e são estas que se tornam ponto de partida para a análise do inconsciente.

Toda interpretação consciente e racional, que o artista ou leitor faz dessa ou daquela obra, deve ser aqui considerada como racionalização mais tardia, isto é, como alguma impressão ilusória, alguma justificação diante da própria razão, como explicação, *post factum* inventado.

Assim, toda a história das interpretações e da crítica como história daquele sentido claro, que o leitor inseriu coerentemente em alguma obra de arte, não é outra coisa senão a história da

racionalização que sempre se modificou a seu modo, e aqueles sistemas de arte, que conseguiram explicar por que muda a concepção da obra de arte de uma época para outra, no fundo contribuíram muito pouco para a psicologia da arte como tal, porque explicaram o que acarreta a mudança das emoções artísticas mas foram incapazes de descobrir como mudam as próprias emoções.

Rank e Sachs têm toda razão ao dizerem que as questões básicas da estética continuarão sem solução "enquanto em nossa análise nos limitarmos aos processos que se desencadeiam na esfera da nossa consciência. O prazer propiciado pela criação artística atinge o ponto culminante quando ficamos quase sufocados de tensão, com o cabelo em pé de medo, quando as lágrimas rolam involuntariamente de compaixão e simpatia. Tudo isso são relações que evitamos na vida e estranhamente procuramos na arte. Tudo indica que o efeito dessas emoções é inteiramente diverso quando produzido pelas obras de arte, e *essa mudança estética do efeito da emoção, que vai da fonte do angustiante à fonte do prazer*, é problema cuja solução só pode ser obtida através da análise da vida inconsciente do espírito" (157, pp. 127-128).

A psicanálise é esse sistema psicológico que escolheu como objeto de estudo a vida inconsciente e suas manifestações. Compreende-se perfeitamente que, para a psicanálise, seja especialmente sedutor tentar aplicar o seu método à interpretação dos problemas da arte. Até hoje ela tratou de dois principais fatores de manifestação do inconsciente: o sonho e a neurose. Tem compreendido e interpretado tanto a primeira quanto a segunda forma como certo compromisso ou conflito entre o consciente e o inconsciente. Era natural tentar examinar também a arte à luz dessas duas formas básicas de manifestação do inconsciente. Foi daí que os psicanalistas começaram, afirmando que a arte ocupa posição intermediária entre o sonho e a neurose, e nisto se baseia o conflito que já "amadureceu demais para o sonho mas ainda não se tornou patogênico" (158, S. 53). Na arte, como nessas duas formas, manifesta-se o inconsciente, só que de modo um tanto diferente, embora ela seja exatamente da mesma natureza. "Deste modo, o artista se situa psicologicamente entre o sonhador e o neurótico; neles o processo psicológico é essencialmente o mesmo, difere apenas em grau..." (158, S. 53) É mais fácil imagi-

nar a explicação psicanalítica da arte se acompanharmos, em ordem sucessiva, a explicação da criação do poeta e da percepção do leitor com o auxílio dessa teoria. Freud aponta duas formas de manifestação do inconsciente e da mudança da realidade que se aproximam da arte mais que o sonho e a neurose, e cita a brincadeira e os devaneios infantis. "Seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério; ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e nela dispende muita emoção. A antítese de brincadeira não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real... O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre esse mundo e a realidade." (121, pp. 102-103) Quando a criança deixa de brincar, não pode, contudo, recusar-se ao prazer que a brincadeira antes lhe proporcionava. Não pode encontrar na realidade a fonte para esse prazer, e começa a substituir a brincadeira pelos devaneios ou por aquelas fantasias a que a maioria das pessoas se entrega nos sonhos, imaginando aí a realização das suas atrações eróticas freqüentemente preferidas ou de quaisquer outras atrações. "... em vez de *brincar* ela agora *fantasia*..., cria o que chamamos de *devaneios*" (121, p. 103) O devaneio já cria dois momentos substanciais que o diferem da brincadeira e o aproximam da arte. São esses momentos os seguintes: em primeiro lugar, podem manifestar-se como momento basilar nas e das fantasias também as emoções angustiantes, que ainda assim propiciam prazer; é como se o acaso lembrasse a mudança da emoção na arte. Rank diz que nas fantasias são apresentadas "situações que em realidade seriam extremamente angustiantes; são desenhadas pela fantasia, contudo, com o mesmo prazer. O tipo mais freqüente dessas fantasias é a própria morte, vindo depois outros sofrimentos e desgraças... A pobreza, a doença, a prisão e a desonra estão representadas de modo nem de longe raro; não são menos raros em tais sonhos a realização de um crime vergonhoso e sua revelação" (158, p. 131).

É verdade que Freud, ao analisar a brincadeira infantil, mostrou que também nas brincadeiras a criança concretiza emoções freqüentemente angustiantes, por exemplo, quando brinca de médico, que lhe causa dor, e repete na brincadeira as mesmas emoções que na vida só lhe propiciaram lágrimas e dor (cf. 144).

Entretanto, nos devaneios verificamos os mesmos fenômenos em forma infinitamente mais clara e acentuada do que na brincadeira infantil.

Freud observa outra diferença essencial em relação à brincadeira no fato de a criança nunca se envergonhar da brincadeira[2]* nem escondê-la dos adultos, ao passo que o adulto "envergonha-se das suas fantasias, esconde-as das outras pessoas. Acalenta suas fantasias como seu bem mais íntimo, e em geral preferiria confessar as suas faltas a confiar a outro as suas fantasias. Pode acontecer, conseqüentemente, que acredite ser a única pessoa a inventar tais fantasias, ignorando que criações desse tipo são bem comuns nas outras pessoas" (121, p. 103).

Por último, o terceiro e mais importante elemento para a compreensão da arte nessas fantasias está na fonte da qual elas decorrem. É preciso dizer que quem fantasia não é, de maneira nenhuma, um infeliz mas um insatisfeito. Os desejos não satisfeitos são os estímulos motivadores da fantasia. Cada fantasia é a realização de um desejo, um corretivo a uma realidade não satisfatória. Por isto Freud supõe que a arte poética, como o sonho e as fantasias, têm por base desejos não satisfeitos, freqüentemente desejos "dos quais nós nos envergonhamos, que devemos ocultar de nós mesmos e por isto são deslocados para a esfera do inconsciente" (121, pp. 20, 23).

O mecanismo do efeito da arte neste sentido lembra inteiramente o mecanismo do efeito da fantasia. Assim, a fantasia costuma ser estimulada por uma vivência forte e persistente, que "desperta no escritor velhas lembranças, o mais das vezes relativas a uma vivência infantil, a um ponto de partida do desejo que encontra realização na obra... A criação, como o 'devaneio', é a continuação e a substituição da velha brincadeira infantil" (121, pp. 26, 27). Deste modo, a obra de arte é, para o próprio poeta, um meio direto de satisfazer desejos não satisfeitos e não realizados, que na vida real não tiveram concretização. Pode-se entender como

isto se realiza com o auxílio da teoria das emoções desenvolvidas na psicanálise. Do ponto de vista dessa teoria, as emoções "podem permanecer inconscientes, em certos casos devem continuar inconscientes, e de maneira nenhuma perde-se o efeito dessas emoções, que integram invariavelmente a consciência. O prazer ou o seu oposto, que por esse meio chega à consciência, é reforçado com outras emoções ou representações a elas associadas... Entre ambas deve existir um estreito nexo associativo, e pelo caminho lançado por essa associação deslocam-se o prazer e a energia a ele vinculada. Se essa teoria é correta, então também deve ser possível aplicá-la ao nosso problema. A questão seria resolvida mais ou menos assim: a obra de arte suscita paralelamente às emoções conscientes outras emoções inconscientes de intensidade bem maior e freqüentemente de colorido oposto. As associações através das quais isto se realiza devem ser selecionadas de modo que as associações conscientes tenham como correlatas suficientes associações com típicos complexos de emoções inconscientes. A obra de arte adquiriu a capacidade de cumprir essa complexa meta por ter, ao surgir, desempenhado na vida espiritual do artista o mesmo papel que desempenhou para o ouvinte na reprodução, isto é, permitiu o desvio e a satisfação fantástica de desejos comuns que ele ignorava" (157, pp. 132-134).

Com base no exposto, vários estudiosos desenvolvem a teoria da criação poética, na qual comparam o artista com o neurótico, embora, com Stekel, qualifiquem de ridícula a teoria de Lombroso e a aproximação que este faz entre o gênio e o louco. Para esses autores, o poeta é absolutamente normal. Ele é neurótico e "realiza a psicanálise nas suas imagens poéticas. Trata as imagens dos outros como o espelho da sua alma. Permite aos seus instintos selvagens levarem uma vida que se basta nas imagens construídas da fantasia". Com Heine, tais estudiosos se inclinam a pensar que a poesia é a doença do homem, estando em discussão apenas o tipo de doente mental a que se deve equiparar o poeta. Enquanto Kovatch equipara o poeta ao paranóico que tende a projetar o seu "eu" no exterior e o leitor ao histérico que tende a subjetivar as emoções alheias, Rank tende a ver no próprio artista não um paranóico mas um histérico. Em todo caso, todos concordam que o poeta libera, em sua criação, as suas tendências inconscien-

tes com auxílio do mecanismo da transferência ou do deslocamento, unindo antigas emoções a novas representações. Por isto, como diz uma personagem de Shakespeare, o poeta descarrega seus próprios pecados nos outros, e a famosa pergunta de Hamlet – o que significa Hécuba para ele ou ele para ela, por que ele tanto chora por ela? –, Rank a explica argumentando que, na representação de Hécuba, o ator funde massas de emoções que ele próprio recalcou e supera de fato a sua própria dor nas lágrimas que chorariam a infelicidade de Hécuba. Conhecemos a famosa confissão de Gógol, que afirma ter-se livrado dos próprios defeitos e das más inclinações imprimindo os seus próprios defeitos nas suas personagens cômicas. Vários outros artistas fizeram as mesmas confissões e Rank observa, em parte com absoluta razão, que, "se Shakespeare via inteiramente a alma do sábio e do bobo, do santo e do criminoso, ele não só era inconscientemente tudo isso – coisa semelhante pode acontecer com qualquer um – como ainda tinha talento – que falta em todos nós outros – para ver o seu próprio inconsciente e criar com sua fantasia imagens aparentemente autônomas" (157, p. 17).

Como diz Müller-Freienfels, os psicanalistas afirmam com absoluta seriedade que Shakespeare e Dostoiévski não se tornaram criminosos porque representaram criminosos em suas obras e assim aliviaram as suas tendências criminosas. Neste caso a arte é alguma coisa como uma terapia[3] para o artista, e para o espectador é o meio de afastar o conflito com o inconsciente sem cair na neurose. Mas uma vez que os psicanalistas tendem a reduzir todas as atrações a uma só e Rank chega a tomar como epígrafe de sua pesquisa as palavras do poeta Hebbel: "É surpreendente a que ponto é possível reduzir todas as inclinações humanas a uma só", para eles toda a poesia se reduz necessariamente às vivências sexuais, como subjacentes à base de toda criação e percepção artística; são precisamente as inclinações sexuais, segundo a psicanálise, que constituem o reservatório basilar do inconsciente, e aquela transferência de reservas de energia psíquica que se realiza na arte é, predominantemente, uma sublimação da energia sexual, ou seja, o seu desvio dos objetivos imediatamente sexuais e sua transformação em criação. O fundamento da arte é sempre constituído de atrações e desejos inconscientes e recalcados, ou seja,

que não se combinam com as nossas exigências morais, culturais, etc. É precisamente por isso que, com o auxílio da arte, os desejos proibidos conseguem ser saciados no prazer propiciado pela forma artística.

Mas é precisamente na definição da forma artística que se manifesta o lado mais fraco da teoria que estamos analisando: a maneira como esta entende a forma. Os psicanalistas não oferecem nenhuma resposta completa a esta questão[4*], e as suas tentativas de solução indicam notoriamente que são inconsistentes os seus princípios iniciais. Assim como no sonho despertam desejos dos quais nós nos envergonhamos, dizem eles, na arte também encontram expressão apenas aqueles desejos que não podem ser satisfeitos por via direta. Daí se entende que a arte esteja sempre operando com o delitoso, o vergonhoso, o rejeitável. E, como no sonho os desejos reprimidos se manifestam de maneira fortemente deturpada, na obra de arte manifestam-se mascarados pela forma.

"Depois que os estudos científicos conseguiram estabelecer a deformação dos sonhos" diz Freud, não é difícil perceber que os sonhos representam a mesma realização dos desejos que representam os *devaneios* e as fantasias que todos conhecemos bem." (121, pp. 23-24) O mesmo acontece com o artista, que, para satisfazer os seus desejos reprimidos, deve revesti-los de uma forma artística dotada, segundo a psicanálise, de dois significados básicos.

Primeiro, essa forma deve propiciar uma satisfação superficial como que autônoma, de ordem puramente sensorial, e servir de chamariz, de prêmio prometido ou, em termos mais corretos, de prazer prévio que atrai os leitores para a causa difícil e angustiante de fazer o inconsciente reagir.

Segundo, sua função consiste em criar um mascaramento artificial, um compromisso que permita que se manifestem os desejos reprimidos e, não obstante, enganar a censura recalcadora da consciência.

Desse ponto de vista, a forma exerce a mesma função que a deformação exerce nos sonhos. Rank diz textualmente que o *prazer estético* é igual no artista e em quem percebe a obra, é apenas um *Vorlust*, que esconde a verdadeira fonte do prazer, o que assegura e intensifica o seu efeito basilar. É como se a forma atraísse o leitor e o espectador e os enganasse, uma vez que, segundo

Rank, tudo é questão de forma, e o leitor, enganado por essa forma, ganha a possibilidade de superar as suas atrações recalcadas.

Assim, os psicanalistas distinguem dois momentos do prazer na obra de arte: o primeiro momento é o do prazer preliminar e o segundo o do prazer verdadeiro. A esse prazer preliminar eles reduzem o papel da forma artística. É preciso ver com atenção o quanto é completo e condiz com os fatos o enfoque dessa teoria à forma artística. O próprio Freud diz: "Como o escritor o consegue constitui seu segredo mais íntimo. A verdadeira *ars poetica* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa... Podemos perceber dois métodos empregados por essa técnica. O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias... Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes." (121, p. 110)

Deste modo, na mesma passagem Freud esbarra no famigerado prazer estético, e, como ele mesmo explica em seus últimos ensaios, "embora a arte, como a tragédia, desperte em nós uma série de emoções angustiantes, mesmo assim o seu efeito final está subordinado ao princípio do prazer da mesma forma como o está a brincadeira infantil" (Cf. 144).

Entretanto, ao analisar esse prazer a teoria cai em um incrível ecletismo. Além das duas fontes do prazer a que já nos referimos, muitos autores citam ainda uma variedade de outras fontes. Rank e Sachs apontam para a economia de emoção, que o artista não permite desencadear-se de forma momentânea e inútil mas leva a aumentar de modo lento e natural. E essa economia de emoção vem a ser a fonte do prazer. Outra fonte é a economia de pensamento, que, ao conservar a energia no processo de percepção da obra de arte, também irradia prazer. Por último, para esses autores uma fonte puramente formal do prazer sensorial está no ritmo, na rima, no jogo de palavras que eles fazem remontar à alegria infantil. Mas se verifica que esse prazer também é fracionado numa variedade de formas particulares: assim, por exemplo, o prazer proporcionado pelo ritmo deve-se ao fato de que este vem ser-

vindo há muito tempo como meio de aliviar o trabalho, e ao fato de que as formas mais importantes do ato sexual e o próprio ato sexual são rítmicos, e que "deste modo determinada atividade auxiliada pelo ritmo assume certa semelhança com os processos sexuais, sexualiza-se" (157, pp. 139-140).

Todas essas fontes se entrecruzam na relação mais múltipla e sem fundamentação e, em linhas gerais, são de absoluta impotência para explicar o sentido e o efeito da forma artística. Esta se explica apenas como fachada atrás da qual se esconde o prazer real, enquanto o efeito desse prazer se baseia, em última análise, antes no conteúdo que na forma da obra. "Considera-se verdade indiscutível que a pergunta: 'Irá Hans conseguir a sua Greta?' é o tema central da poesia, tema que se repete de forma infinita em variantes infinitas e nunca exaure nem o poeta, nem o seu público." (157, p. 141) E a diferença entre determinadas modalidades de arte acaba sendo reduzida pela psicanálise à diferença entre as formas da sexualidade infantil. Deste modo, as belas artes são explicadas e interpretadas como sublimação do instinto de contemplação sexual, e a paisagem surge do deslocamento desse desejo. Os trabalhos psicanalíticos mostram que "a aspiração dos artistas a representar o corpo humano substitui o interesse pelo corpo materno, e o deslocamento intensivo desse desejo transfere incestuosamente o interesse do artista do corpo humano para a natureza. No escritor que não se interessa pela natureza e as suas belezas vamos encontrar o forte deslocamento da paixão para a contemplação" (76, p. 71).

Outros tipos de modalidades de arte recebem mais ou menos a mesma explicação em absoluta analogia com outras formas da sexualidade infantil, sendo que o fundamento geral de toda a arte é o desejo sexual infantil conhecido por complexo de Édipo, que é "a base psicológica da arte. Neste sentido, tem significado especial o complexo de Édipo, de cuja força sublimatória instintiva foram auridas as obras-modelo de todos os tempos e povos" (157, p. 142).

O sexual serve de base à arte e determina o destino do artista e a natureza da sua criação. Nessa interpretação fica absolutamente incompreensível o efeito da forma artística; resta a ela ser uma espécie de apêndice secundário e sem grande importância, descartável, no fundo. O prazer constitui apenas uma fusão simultânea de duas consciências opostas: assistimos e vivenciamos uma tragédia, mas no mesmo instante compreendemos que isto não ocorre de fato, apenas parece. Nessa transição de uma consciência para outra é que reside a fonte basilar do prazer. Pergunta-se: por que qualquer outra narrativa não artística não pode exercer o mesmo papel? Ora, tanto a crônica forense quanto o romance policial e simplesmente as fofocas, bem como as longas conversas pornográficas, servem constantemente de desvio similar para desejos insatisfeitos e irrealizados. Não é por acaso que, quando Freud fala das semelhanças entre os romances e as fantasias, acaba tomando por modelo romances francamente ruins, cujos autores satisfazem um gosto de massa muito pouco exigente, fornecendo alimento não tanto para emoções estéticas quanto para a franca superação de aspirações recônditas.

Fica absolutamente incompreensível por que "a poesia lança mão de... toda a sorte de carinhos, mudança de motivos, de transformação no oposto, debilitamento da relação, fracionamento de uma imagem em muitas, desdobramento dos processos, poetificação do material, e particularmente dos símbolos" (157, p. 134).

Seria bem mais natural e simples evitar toda essa complexa atividade na forma e de modo franco e simples desviar e superar o respectivo desejo. Nesta concepção, reduz-se extremamente o papel social da arte, e esta começa a parecer mero antídoto que tem como fim salvar a humanidade dos vícios, mas não apresenta nenhum problema positivo para o nosso psiquismo.

Rank indica que os artistas "pertencem à condição dos líderes da humanidade na luta pelo apaziguamento e o enobrecimento dos instintos hostis à cultura", e que eles "libertam os homens do mal, deixando-lhes ao mesmo tempo o prazer" (157, pp. 147-148). Rank declara com toda a franqueza: "É preciso dizer abertamente que, pelo menos na nossa cultura, a arte é, no seu conjunto, excessivamente superestimada." (158, S. 55) O ator é apenas um médico, e a arte apenas salva de uma doença. Contudo, é bem mais substancial a incompreensão da psicologia social da arte que se verifica em semelhante enfoque. O efeito da obra de arte e da criação poética é integralmente deduzido dos instintos mais antigos, que permanecem imutáveis ao longo de toda a história da cultura, e o efeito da arte se restringe integralmente a um campo estreito da

consciência individual. É dispensável dizer que isto contraria fatalmente todos os fatos mais elementares da verdadeira condição da arte e do seu verdadeiro papel. Basta indicar que as próprias questões do deslocamento – *o que* precisamente se desloca, *como* se desloca – estão sempre condicionadas à situação social em que poeta e leitor têm de viver. É por essa razão que, se considerarmos a arte do ponto de vista da psicanálise, fica absolutamente incompreensível a sua evolução histórica, a mudança das suas funções sociais, porque desse ponto de vista a arte sempre foi, dos primórdios aos nossos dias, uma expressão permanente dos instintos mais antigos e conservadores. Se a arte se distingue do sonho e da neurose, distingue-se antes de tudo porque seus produtos são sociais, à diferença dos sonhos e dos sintomas de doenças, o que Rank observa com toda razão. Entretanto, ele se revela impotente para concluir qualquer coisa daí e apreciá-la à altura, indicar e explicar o que precisamente torna a arte socialmente valiosa e de que maneira o social ganha poder sobre o nosso inconsciente através desse valor social da arte. O poeta vem a ser simplesmente um histérico, que parece incorporar as vivências de uma infinidade de pessoas absolutamente estranhas, e se mostra inteiramente incapaz de sair do círculo estreito criado pela sua própria infantilidade. Por que todas as personagens de um drama devem ser forçosamente consideradas como personificação de certos traços psicológicos do próprio artista? (158, S. 78) Se isto é compreensível para a neurose e o sonho, fica absolutamente incompreensível para um sintoma social do inconsciente como é a arte. Os próprios psicanalistas não podem dar conta da importante conclusão que sua teoria possibilitou. O que eles descobriram tem, no fundo, apenas um sentido, extremamente importante, para a psicologia social. Eles afirmam que a arte é essencialmente uma transformação do nosso inconsciente em certas formas sociais, isto é, revestidas de certo sentido social e com função de forma de comportamento. Contudo, recusam-se a descrever e explicar essas formas no plano da psicologia social. E é muito fácil mostrar por que isto aconteceu exatamente assim: do ponto de vista da psicologia social, a teoria psicanalítica comete dois pecados capitais.

O primeiro é o desejo de reduzir a qualquer custo todas as manifestações do psiquismo humano à mera atração sexual. Esse

pansexualismo parece absolutamente infundado, especialmente quando é aplicado à arte. Talvez isto fosse verdadeiro para o homem visto fora da sociedade, isolado no estreito círculo dos seus próprios instintos. Entretanto, como podemos aceitar que no homem social, que participa de formas muito complexas de atividade social, não possa surgir e existir toda sorte de outras atrações e aspirações, que determinem o seu comportamento não menos que as atrações sexuais e inclusive exerçam domínio sobre ele? O supremo exagero do papel do sentimento sexual parece especialmente notório tão logo passamos da amplitude da psicologia individual para a psicologia social. Mas até para o psiquismo individual parecem excessivamente forçadas as hipóteses levantadas pela psicanálise. "Segundo afirmam alguns psicanalistas, onde o pintor desenha um quadro belo de sua mãe ou representa em imagem poética o amor pela mãe esconde-se o desejo incestuoso cheio de medo (o complexo de Édipo). Quando o escultor cria figuras de meninos ou o poeta canta uma terna amizade juvenil, o psicanalista tende a ver imediatamente homossexualismo nas suas formas mais extremas... Quando lemos esses analistas ficamos com a impressão de que toda a vida do espírito consiste apenas de aterrorizadoras atrações pré-humanas, como se todas as representações, os movimentos volitivos e a consciência fossem apenas marionetes mortos, comandados com cordões pelos horríveis instintos." (155, S. 183)

De fato, ao apontarem o papel excessivamente importante do inconsciente, os psicanalistas reduzem a absolutamente nada toda consciência que, segundo expressão de Marx, constitui a única diferença entre o homem e o animal. "O homem se distingue do carneiro apenas porque sua consciência lhe substitui o instinto, ou seu instinto é consciente." (3, p. 30) Se os antigos psicólogos exageraram demais o papel da consciência ao afirmarem o seu poder supremo, os psicanalistas vão além e chegam ao outro extremo, reduzindo o papel da consciência a zero e reconhecendo para ela apenas a capacidade de servir de instrumento cego nas mãos do inconsciente. Por outro lado, os estudos mais elementares mostram que na consciência podem ocorrer processos absolutamente idênticos. Assim, os estudos experimentais de Lazurski sobre a influência de leitura variada no processo das associações mostra-

ram que "imediatamente após a leitura de uma reflexão começa na mente a desintegração do trecho lido, da combinação das suas diversas partes com o acervo de idéias, conceitos e representações que antes se encontrava na mente" (66, p. 108). Aqui verificamos o processo absolutamente análogo de desintegração e combinação associativa da matéria leiga com a reserva antes acumulada na mente. A desconsideração dos momentos conscientes no ato de vivenciar a arte apaga completamente o limite entre a arte como atividade eivada de sentido e a formação sem sentido de sintomas patológicos nos neuróticos ou a acumulação desordenada de imagens no sonho.

O mais fácil e simples é descobrir todas essas falhas radicais da teoria aqui examinada naquelas aplicações práticas do método psicanalítico, feitas pelos estudiosos na literatura estrangeira e russa. Aqui se manifesta de imediato a extraordinária pobreza desse método e sua completa inconsistência do ponto de vista da psicologia social. No estudo sobre Leonardo da Vinci, Freud tenta deduzir todo o destino e toda a obra deste artista das emoções básicas da infância, relativas aos períodos mais tenros de sua vida. Ele diz que queria mostrar "de que modo a atividade artística decorre das atrações primitivas da mente" (118, p. 111). E, quando conclui esse estudo, diz que teme ser censurado por ter escrito simplesmente um romance psicológico, e que ele mesmo deve reconhecer que não está superestimando a autenticidade das suas conclusões. Para o leitor, essa autenticidade aproxima-se positivamente de zero, uma vez que, do começo ao fim, ele é levado a operar com enigmas, com interpretações, com confrontações de fatos da criação e fatos da biografia, entre os quais é impossível estabelecer uma relação direta. Tem-se a impressão de que a psicanálise dispõe de um certo catálogo de símbolos sexuais, de que esses símbolos – em todas as épocas e para todos os povos – são sempre os mesmos, e fica a critério do próprio interpretador do sonho encontrar os respectivos símbolos na criação desse ou daquele artista para, a partir deste, restabelecer o complexo de Édipo, a paixão pela contemplação, etc. Tem-se posteriormente a impressão de que cada indivíduo está preso ao seu complexo de Édipo e que, nas formas mais complexas e elevadas da nossa atividade, somos forçados a vivenciar mais e mais o nosso infantilismo e, assim, a mais elevada criação fica fixada em um passado remoto. É como se o homem fosse escravo da sua tenra infância, como se passasse toda a vida resolvendo e superando aqueles conflitos que se criaram nos seus primeiros meses de vida. Quando Freud afirma que em Leonardo da Vinci "a chave para toda a atividade diversificada da alma e do fracasso radica na fantasia infantil com o falcão" (118, p. 118) e que essa fantasia, por sua vez, revela, em tradução para a linguagem erótica, a simbólica do ato sexual, contra essa interpretação simplificada rebela-se qualquer pesquisador que vê o muito pouco que essa história do falcão foi capaz de revelar na obra de Leonardo. É verdade que até Freud deve reconhecer aqui "certa dose de arbitrariedade, que não se pode revelar através da psicanálise" (118, p. 116). Mas, se excluirmos essa certa dose, toda a vida restante e toda a criação restante acabam totalmente escravizadas pela vida sexual infantil. Essa falha foi revelada com plena clareza no estudo sobre Dostoiévski, desenvolvido por Neufeld: "Tanto a vida quanto a obra de Dostoiévski são enigmas... Mas a chave mágica da psicanálise revela esses enigmas. O ponto de vista da psicanálise elucida todas as contradições e enigmas: o eterno complexo de Édipo viveu nesse homem e criou essas obras." (76, p. 12) Efetivamente genial! Não é a chave mágica, mas certa chave falsa da psicanálise com que se pode descobrir decididamente os mistérios e enigmas da obra. Em Dostoiévski viveu e criou um eterno Édipo. Acontece, porém, que se considera como lei fundamental da psicanálise a afirmação de que Édipo vive em exatamente cada indivíduo. Significa isto que, mencionando Édipo, nós resolvemos o enigma de Dostoiévski? Por que devemos admitir que os conflitos da sexualidade infantil, os choques da criança com o pai foram mais influentes na vida de Dostoiévski do que todos os traumas e emoções mais tardios? Por que não podemos admitir, por exemplo, que emoções como a espera da execução, os trabalhos forçados, etc. não puderam servir de fonte para novas, complexas e angustiantes emoções? Se até mesmo admitirmos com Neufeld "que o escritor não pode representar nada além dos seus próprios conflitos inconscientes" (76, p. 28), então nenhum de nós jamais irá entender por que esses conflitos inconscientes podem decorrer apenas de conflitos da tenra infância. "Examinando a vida desse grande escritor à luz da psicanálise,

vemos que o seu caráter, formado sob a influência das suas relações com os pais, a sua vida e destino dependeram e foram inteiramente determinados pelo complexo de Édipo. A perversão e a neurose, a doença e a força criadora – qualidade e peculiaridade de seu caráter – tudo isso podemos reduzir ao complexo paterno e só a ele." (76, pp. 71-72) Não se pode imaginar uma refutação mais clara da teoria defendida por Neufeld do que a que acabamos de citar. Verifica-se que toda a vida é zero em comparação com a tenra infância, e do complexo de Édipo o estudioso se mete a deduzir todos os romances de Dostoiévski. Contudo, o mal está em que, além disso, um escritor vem a ser fatalmente parecido com outro, porque o mesmo Freud ensina que o complexo de Édipo é patrimônio universal. Só abandonando integralmente a psicologia social e fechando os olhos à realidade pode-se ter a ousadia de afirmar que o escritor, em sua criação, visa exclusivamente a conflitos inconscientes, que o autor em sua obra não cumpre nenhuma tarefa social consciente. Surge então uma impressionante lacuna na teoria psicológica, quando ela deseja enfocar com esse método e essas concepções todo o campo das artes não figurativas. Como pode ela interpretar a música, a pintura decorativa, a arquitetura, tudo em que é impossível fazer a tradução erótica simples e direta da linguagem da forma para a linguagem da sexualidade? Esse vazio imenso e escancarado refuta da forma mais evidente o enfoque psicanalítico da arte e leva a pensar que a verdadeira teoria psicológica será capaz de unificar os elementos comuns que indiscutivelmente existem na poesia e na música, e que estes virão a ser os elementos da forma artística, na qual a psicanálise vê apenas máscaras e recursos auxiliares da arte. Contudo, em parte alguma as atitudes monstruosamente forçadas da psicanálise saltam à vista tanto quanto nos trabalhos de autores russos sobre arte. Quando o professor Iermakov explica que "Dômik v Kolomne"* precisa ser entendido como casinha com cerca voltada para mim (50, p. 27) ou que o verso alexandrino significa Alexandre (50, p. 33) e Mavrucha significa o próprio Púchkin, que se origina da palavra

..............

* *Uma casinha em Kolómene (Kolómne*, na forma declinada do caso prepositivo russo), poema de Alieksandr Púchkin, composto em versos alexandrinos no outono de 1830. (N. do T.)

mavr (50, p. 26), por mais que queiramos não podemos ver em tudo isso senão um absurdo exagero e uma pretensão que nada explica. Vejamos um exemplo de comparação que o autor faz entre o profeta e a casinha. "Estava o profeta *deitado* como um cadáver no deserto; ao avistar Mavrucha fazendo a barba, a viúva fez 'ah, ah' e despencou.

Caiu o profeta extenuado, e nada de Serafim, caiu a viúva e Mavrucha desapareceu sem deixar vestígio.

Uma voz chama Deus para o profeta, levando-o a agir: 'que o verbo queime os corações dos homens'. A voz da viúva – 'ah, ah' – provoca a fuga vergonhosa de Mavrucha.

Depois da sua transfiguração, o profeta percorre mares e terras e vai *aos homens*; depois de descoberto o embuste, a Mavrucha não restou senão fugir *dos homens* para os confins do mundo." (50, p. 162)

A arbitrariedade absoluta e a evidente esterilidade de semelhantes comparações evidentemente só podem minar a confiança no método de que se vale o professor Iermakov. E quando ele explica que "Ivã Nikíforovitch está próximo da natureza – como manda a natureza –, que ele é um Dovgotchkhun, ou seja, leva muito tempo espirrando, Ivã Ivánovitch é artificial, é um Pererepenko, talvez seja maior do que um rábano" (49, p. 111), ele mina definitivamente a confiança no método, que não nos pode livrar da interpretação totalmente absurda de dois sobrenomes, um no sentido da proximidade com a natureza, o outro no sentido da artificialidade. Assim sendo de tudo que se lê pode-se concluir qualquer coisa. O primeiro clássico de semelhantes interpretações continua sendo a interpretação de um poema de Púchkin feita por Pieredônov em uma aula de literatura: "'O lobo sai a caminho com sua loba faminta...' Um momento, isso precisa ser bem entendido. Aqui se esconde a alegoria. Os lobos andam em pares. O lobo está com a loba faminta. O lobo está saciado e ela faminta. A mulher deve sempre comer depois do marido, a mulher deve sujeitar-se ao marido em tudo." Há tantos fundamentos psicológicos para semelhante interpretação quanto nas interpretações de Iermakov. Entretanto, a displicência com a análise da forma constitui falha quase universal de todas as pesquisas psicanalíticas, e conhecemos apenas um estudo próximo da perfeição neste sentido: trata-se do estu-

do *O chiste e os mecanismos do inconsciente*, de Freud, que também começa pela aproximação do chiste ao sonho. Infelizmente esse estudo situa-se apenas no limite da psicologia da arte, uma vez que o humor cômico e o chiste por si mesmos pertencem, no fundo, antes à psicologia geral do que a uma psicologia especial da arte. Entretanto essa obra pode ser considerada um modelo clássico de todo estudo analítico. Freud parte de uma análise extremamente minuciosa da técnica do chiste e, já dessa técnica, isto é, da forma, remonta à psicologia impessoal correspondente a esse chiste e observa que, apesar de toda a semelhança, o chiste difere radicalmente do sonho para o psicólogo. "A diferença mais importante consiste em sua correlação social. O sonho é um produto absolutamente a-social da alma; ele não pode dizer nada a outra pessoa... O chiste, ao contrário, é o mais social de todos os mecanismos da alma voltados para a obtenção do prazer." (120, p. 241) Essa análise sutil e precisa permite a Freud não meter no mesmo saco decididamente todas as obras de arte, mas chega até a propor três fontes absolutamente distintas de prazer para três formas aproximadas como o chiste, a comicidade e o humor. O único pecado do próprio Freud foi ter interpretado como reais os sonhos inventados das personagens de uma obra de arte. Nisto se manifesta o enfoque ingênuo da obra de arte, que o estudioso descobre quando tenta estudar a avareza real a partir da obra *O cavaleiro avaro.*

Deste modo, a aplicação prática do método psicanalítico ainda está aguardando a sua realização, e podemos apenas dizer que essa aplicação deve pôr em prática os imensos valores teóricos que balizam a própria teoria. No cômputo geral, esses valores se resumem ao seguinte: à incorporação do inconsciente, à ampliação da esfera da pesquisa, à indicação de como o inconsciente em arte se torna social[5].

Ainda teremos a oportunidade de tratar dos aspectos positivos da psicanálise, quando esta tenta esboçar um sistema de concepções que devem servir de base a uma psicologia da arte. Entretanto, sua aplicação prática só poderá trazer algum proveito real se ela renunciar a alguns pecados capitais básicos da própria teoria, se, paralelamente ao inconsciente, passar a levar em conta também a consciência não como fator meramente passivo mas como fator autônomo ativo, se for capaz de elucidar o efeito da for-

ma artística, vendo nela não mera fachada, mas também o mais importante mecanismo da arte; por último, se após renunciar ao pansexualismo e ao infantilismo for capaz de inserir no ciclo dos seus estudos toda a vida humana e não só os seus conflitos primários e esquemáticos.

Por último, se ela for capaz de fazer uma análise psicossocial correta também da simbólica da arte e também da sua evolução histórica, e compreender que a arte nunca poderá ser explicada até o fim a partir de um pequeno círculo da vida individual, mas requer forçosamente a explicação de um grande ciclo da vida social.

Como o inconsciente, a arte é apenas um problema; como solução social do inconsciente, é a resposta mais provável a esse problema.

Análise da reação estética

Capítulo 5
Análise da fábula

A fábula, a novela, a tragédia. A teoria da fábula de Lessing e Potiebnyá. A fábula em poesia e prosa. Elementos da construção da fábula: a alegoria, o uso de animais, a moral, a narração, o estilo poético e os procedimentos.

Ao passarmos da parte crítica para a parte positiva do nosso estudo, achamos mais oportuno antecipar alguns ensaios particulares com a finalidade de esboçar os pontos mais importantes e lançar a futura linha teórica. Achamos necessário preparar o material psicológico para as generalizações posteriores, por isso foi mais cômodo distribuir o estudo do simples para o mais complexo, e temos a intenção de examinar previamente a fábula, a novela e a tragédia como as três formas literárias que gradualmente se complexificam e se sobrepõem umas às outras. Teremos de começar precisamente pela fábula, porque é ela que está na fronteira com a poesia e sempre foi vista pelos estudiosos como a forma literária mais elementar, em que se pode descobrir mais fácil e claramente todas as particularidades da poesia. Sem temer exagero, podemos dizer que a maioria dos teóricos, em todas as suas interpretações da poesia, partiu de certa concepção de fábula. Uma vez explicada a fábula, passaram a considerar qualquer obra superior já como forma mais complexa porém de base absolutamente semelhante à fábula. Por isso podemos simplesmente dizer que, se sabemos como o estudioso interpreta a fábula, podemos mais facilmente fazer uma idéia da sua concepção geral de arte.

No fundo, temos apenas dois sistemas psicológicos de fábula acabados: a teoria de Lessing e a de Potiebnyá. Os dois autores consideram a fábula o caso mais elementar, e da concepção de fábula partem para explicar toda a literatura. Para Lessing, a fábula

se define assim: se reduzirmos uma afirmação de teor universal a um caso particular e contarmos esse caso como real, isto é, não como um exemplo ou comparação, e de forma que essa narração sirva a um conhecimento evidente de uma afirmação geral, essa obra será uma fábula.

É muito fácil perceber que é justamente essa concepção da obra de arte como ilustração de determinada idéia geral que constitui o tratamento da arte extremamente difundido até hoje, quando em cada romance, em cada quadro, leitor e espectador querem descobrir antes de tudo a idéia central do artista, aquilo que o autor quis dizer, o que expressa, etc. Em semelhante concepção, a fábula é apenas a forma mais evidente de ilustração da idéia geral.

Potiebnyá, que parte da crítica dessa concepção e particularmente do sistema de Lessing, dentro do espírito da sua teoria geral chega à conclusão de que a fábula é dotada da capacidade de ser "um predicado permanente para sujeitos variáveis, tomados ao campo da vida humana" (92, p. 11). Para Potiebnyá, a fábula é uma resposta rápida a uma questão, é o esquema adequado às complexas relações do dia-a-dia, um meio de conhecer ou elucidar algumas relações vitais confusas, políticas e outras. Além disso, Potiebnyá vê mais uma vez na fábula a chave para a decodificação de toda a poesia, e afirma que "toda poesia e inclusive todo discurso, em dado momento da sua existência, constitui-se de partes correspondentes àquelas que observamos na fábula. Tentarei mostrar posteriormente que a condição alegórica é uma pertença constante da obra poética" (92, p. 12). "A fábula é um dos meios de conhecimento das relações do dia-a-dia, do caráter do homem, em suma, de tudo o que diz respeito ao aspecto ético da vida humana." (92, p. 73) É curioso que, a despeito de toda a acentuada diferença que os partidários da teoria formal ressaltam entre as suas concepções e as de Potiebnyá, ainda assim eles concordam facilmente com a fórmula de Potiebnyá; ao criticá-lo em todos os outros campos, reconhecem a sua total razão neste campo. Isto só já torna a fábula um objeto extremamente interessante para a análise formalmente psicológica, como algo que se encontraria em plena fronteira com a poesia, representando para uns o protótipo de qualquer obra poética e para outros uma surpreendente exclusão de todo o reino da arte. "A teoria de Potiebnyá", diz

Chklovski, "foi a que menos esteve em contradição consigo mesma ao examinar a fábula, que Potiebnyá estudou do seu ponto de vista até o fim. A teoria não focalizou obras de arte 'concretas', por isso o livro de Potiebnyá não pôde ser concluído..." (129, p. 106) "O sistema de Potiebnyá foi consistente apenas em campo muito restrito da poesia: na fábula e no provérbio. Por isso ele concluiu a elaboração dessa parte do seu trabalho. A fábula e o provérbio vieram a ser realmente 'uma resposta rápida a uma questão'. Suas imagens foram de fato 'um modo de pensamento'. Contudo, os conceitos de fábula e provérbio coincidem bem pouco com o conceito de poesia." (131, pp. 5-6) Tudo indica que Tomachevski adota o mesmo ponto de vista: "A fábula desenvolveu-se a partir do apólogo – um sistema de demonstrações exemplificadas de uma tese geral (na piada ou no conto maravilhoso)... A fábula, estruturada em enredo, apresenta a narração com certa alegoria da qual se extrai uma conclusão geral – a moral da fábula..." (110, p. 195)

Essa definição nos remete a Lessing e inclusive a teorias ainda mais arcaicas, às definições de fábula dadas por De-la-Motte e outros. É curioso que a estética teórica também veja a fábula do mesmo ponto de vista que de bom grado compara a fábula à arte da publicidade. Diz Hamann: "Devemos relacionar à poesia da publicidade todas as fábulas nas quais o interesse estético pela estória cativante é usado com muita perícia para a moral dessa história; é da alçada da estética da publicidade a quase toda a poesia tendenciosa; consecutivamente, situa-se aqui todo o campo da retórica..." (30, pp. 80-81)

Aos teóricos e filósofos seguem-se os críticos e uma ampla opinião pública, que fazem da fábula uma apreciação bastante baixa como obra sem iguais direitos na poesia. Assim, desde muito tempo estabeleceu-se para Krilov a reputação de moralista, de intérprete das idéias do homem médio, de cantor da prática cotidiana e do bom senso. Daí a avaliação se estende à própria fábula, e muitos, como Aikhenvald, admitem que depois de ler muito essas fábulas "podemos nos adaptar facilmente à realidade. Não é isso que ensinam os grandes mestres. Aliás, nem é necessário ensinar tal coisa... Daí a fábula ser uma narrativa involuntariamente pequena... A fábula é apenas aproximada. Ela desliza pela superfície" (6, p. 7). E só Gógol, de passagem e por acaso, sem ter plena

consciência do que significavam suas palavras, referiu-se à intraduzível espiritualidade das fábulas de Krilov, embora no conjunto seguisse a opinião geral e o interpretasse como uma inteligência prática sadia e forte, etc.

É sumamente ilustrativo recorrer à teoria da fábula que a explica desse modo, e na prática ver o que distingue a fábula da poesia e em que consistem essas particularidades da poesia, que estão notoriamente ausentes na fábula. Entretanto, seria inútil para nós examinar a teoria de Lessing ou Potiebnyá com esse fim, porque as tendências fundamentais de cada uma das escolas caminham em sentidos inteiramente opostos. Pode-se mostrar com clareza indiscutível que tanto um como o outro têm sempre em vista duas modalidades de fábula inteiramente distintas pela origem e pela função artística. A história e a psicologia ensinam que se deve distinguir rigorosamente a fábula em poesia da fábula em prosa.

Comecemos por Lessing. Ele diz francamente que os antigos cultuavam a fábula no campo da filosofia e não da poesia, e que ele escolheu como objeto do seu estudo precisamente essa fábula filosófica. "Entre os antigos a fábula pertencia ao campo da filosofia, e daí os mestres da retórica a tomaram de empréstimo. Aristóteles a examina na *Poética* e na *Retórica*. O que Aphthonius e Teon dizem sobre ela dizem igualmente sobre a retórica. Igualmente nos novos autores, até os tempos de La Fontaine, deve-se procurar na retórica tudo o que se precisa saber sobre a fábula de Esopo. La Fontaine conseguiu tornar as fábulas um agradável brinquedo poético... Todos passaram a tratar a fábula como uma brincadeira de criança... Alguém que pertença às escolas antigas, em que sempre se incutiu uma representação natural na fábula, não compreenderá de que se trata quando, por exemplo, em Batteux, vier a ler uma longa relação de adornos que devem ser próprios da narrativa da fábula. Tomado de admiração, esse alguém perguntará: será que nos novos autores mudou inteiramente a essência das coisas? Por que todos esses adornos contrariam a real essência da fábula?" (151, S. 73-74) Assim, é com toda franqueza que Lessing tem em vista a fábula antes de La Fontaine, a fábula como objeto da filosofia e da retórica e não da arte.

Potiebnyá também ocupa posição absolutamente idêntica. Diz ele: "Para perceber de que consiste a fábula, é preciso examiná-la não como ela é no papel, numa coletânea de fábulas, e nem no aspecto em que ela sai da coletânea para os lares humanos, mas considerando que o seu próprio surgimento não é suficientemente motivado como se vê, por exemplo, quando um ator a lê para mostrar a sua habilidade em declamar ou – o que às vezes é muito cômico – quando ela aparece nos lábios de uma criança que fala com imponência e diz: 'Ora, quantas vezes se afirmou ao mundo que a lisonja é torpe, prejudicial...' Desvinculada da vida real, a fábula pode tornar-se uma absoluta vaniloqüência. Mas essa forma poética também aparece onde se trata de coisas que nada têm de brincadeira: o destino do homem, das sociedades humanas, onde não se está para brincadeira nem vaniloqüência." (91, p. 4)

Potiebnyá se baseia francamente na passagem citada de Lessing, segundo quem "todas as invencionices introduzidas por La Fontaine ocorreram porque as pessoas não queriam, não sabiam usufruir da fábula. De fato, outrora poderoso panfleto político, pelo menos um forte instrumento publicístico, a fábula, que apesar do seu objetivo e até graças a ele continuou a ser uma obra perfeitamente poética, que exerceu papel de grande destaque no pensamento, foi reduzida a nada, a um brinquedo inútil" (91, pp. 25-26).

Potiebnyá respalda seu pensamento apoiando-se em Krilov, para mostrar como se deve escrever uma fábula.

Isto mostra com plena clareza que tanto Potiebnyá quanto Lessing rejeitam igualmente a fábula em poesia, a fábula em coletânea, que lhes parece mero brinquedo de criança, e trabalham sempre com o apólogo e não com a fábula, porque as suas análises referem-se mais à psicologia do pensamento lógico do que à psicologia da arte. Graças ao estabelecimento deste ponto já seria possível separar formalmente as duas opiniões, uma vez que eles analisam de forma consciente e intencional a fábula em prosa e não em poesia. Estaríamos autorizados a dizer a ambos os autores: "Tudo o que vocês dizem é absolutamente justo, só que tudo isso se refere não à fábula em poesia mas à fábula retórica e em prosa." O fato de o supremo florescimento da fábula como arte em La Fontaine e Krilov parecer aos nossos dois autores suma decadência da arte da fábula já prova, de modo evidente, que sua teoria não trata da fábula tanto como fenômeno da história da arte quanto da fábula como sistema de demonstrações. De fato, sabe-

mos que por sua própria origem a fábula é indiscutivelmente dupla, que as suas partes didática e descritiva, noutros termos, a parte em poesia e a parte em prosa, estiveram freqüentemente em luta entre si, e na evolução histórica ora vencia uma, ora a outra. Assim, principalmente no solo bizantino, a fábula perdeu quase inteiramente o seu caráter artístico e transformou-se quase exclusivamente em obra didático-moral. Ao contrário, em solo latino medrou dela a fábula em poesia, em verso, embora devamos dizer que sempre encontramos na fábula duas tendências paralelas e a fábula em prosa e em verso continuam existindo sempre como dois diferentes gêneros literários.

Devemos situar entre as fábulas em prosa as fábulas de Esopo, Lessing, Tolstói e outros. Entre as fábulas em poesia devemos situar as de La Fontaine, Krilov e suas escolas. Com essa simples indicação seria possível rejeitar a teoria de Potiebnyá e Lessing, mas isso seria um argumento meramente formal e não substancial, e lembraria antes uma rejeição jurídica que um estudo psicológico. Sentimo-nos atraídos pelo contrário, ou seja, por penetrar nesses dois sistemas e nos seus processos de demonstração. Talvez os próprios argumentos que eles apresentam contra a deformação da fábula estejam em condição de lançar luz sobre a própria natureza da fábula em poesia, se a esta aplicarmos as mesmas considerações, mudando o sinal de menos para mais. A tese psicológica básica, que une Potiebnyá e Lessing, reza que não se estendem à fábula as leis da psicologia da arte que encontramos no romance, no poema, no drama. Vimos por que isto ocorre e por que poucos autores conseguem demonstrá-lo, uma vez que estão sempre operando com a fábula em prosa.

Nossa tese será justamente oposta. A meta consiste em demonstrar que a fábula pertence integralmente à poesia e que a ela se estendem todas as mesmas leis da psicologia da arte que podemos, de modo mais complexo, verificar nas formas superiores de arte. Noutros termos, nosso caminho será inverso como inverso é o objetivo. Se em suas considerações esses autores partiram de baixo para cima, da fábula para as formas superiores, faremos exatamente o contrário e tentaremos começar a análise de cima para baixo, ou seja, aplicando à fábula todas as observações psicológicas centradas nas formas superiores de poesia.

Para tanto cabe examinar aqueles elementos da construção da fábula em que se baseiam ambos os autores. É natural considerar a alegoria como o primeiro elemento de construção da fábula. Embora Lessing discuta a opinião de De-la-Motte segundo quem a fábula é um ensinamento oculto sob uma alegoria, ainda assim ele torna a introduzir essa alegoria na sua explicação, só que de uma maneira um tanto diferente. É preciso dizer que o próprio conceito de alegoria sofreu mudança muito substancial na teoria européia. Quintiliano define a alegoria como uma inversão que traduz uma coisa em palavras e outra em sentido às vezes até oposto. Os autores mais tardios substituíram o conceito de oposto pelo conceito de semelhante, e a partir de Vossius passaram a excluir da alegoria esse conceito de expressão oposta. A alegoria não diz "aquilo que expressa em palavra mas algo *semelhante*" (151, S. 16).

Já aqui vemos uma contradição radical com a verdadeira natureza da alegoria. Lessing, que vê na fábula apenas um caso particular de certa regra geral, afirma que um caso único não pode ser parecido a uma regra geral a que está subordinado e por isso afirma: "a fábula, como fábula simples, em nenhum caso pode ser alegórica" (151, S. 18). Essa fábula só se torna alegórica quando a aplicamos a um ou a outro caso e em cada herói e em cada ação passamos a ver outro herói e outra ação. Aqui tudo se torna alegórico.

Deste modo, a alegoria é, segundo Lessing, não uma propriedade primária da fábula mas apenas a sua propriedade secundária adquirida, que ela só obtém se começa a ser aplicada à realidade. Contudo, uma vez que é precisamente deste ponto que parte Potiebnyá – pois a sua afirmação básica é a de que a fábula é por essência um esquema que se aplica a toda sorte de acontecimentos e ações com a finalidade de elucidá-los –, então é natural que para ele a fábula seja alegoria por sua própria essência. Entretanto, o próprio exemplo que ele apresenta desmente-o psicologicamente da melhor forma possível. Ele se baseia numa passagem de *A filha do capitão*, de Púchkin, em que Griniov aconselha Pugatchov* a criar juízo e ter esperança no indulto da imperatriz. "Es-

..............

* Emelian Pugatchov, famoso líder que levantou o campesinato russo numa imensa revolta contra Catarina II, é personagem da novela *A filha do capitão*. (N. do T.)

cuta – disse Pugatchov, com certo entusiasmo feroz. – Eu vou te contar uma fábula que quando eu era menino uma velha calmuca me contou. Uma vez uma águia perguntou a um corvo: ave corvo, diz pra mim por que tu vives trezentos anos nesse mundão e eu vivo apenas míseros trinta e três? – Ora, paizinho, respondeu o corvo, porque tu bebes sangue vivo e eu me alimento de carniça. A águia pensou: Então vamos fazer uma prova e nos alimentarmos da mesma coisa. Está bem. Voaram a águia e o corvo. Avistaram um cavalo morto, pousaram. O corvo começou a bicar e elogiar. A águia bicou uma vez, bicou outra, abanou a asa e disse ao corvo: Não, irmão corvo, melhor do que viver trezentos anos comendo carniça é encher uma vez a barriga de sangue vivo e depois seja o que Deus quiser!" Com base nesse exemplo, Potiebnyá distingue duas partes na fábula: "Uma, que representa a fábula no aspecto em que ela entrou na coletânea, se a separarmos daquelas raízes que lhe servem de base; a outra são as próprias raízes. A primeira ou é o caso inventado... (o corvo conversa com a águia...) ou um caso que não tem nada de fantástico... Onde está o sujeito e onde está o predicado nesta... fábula? Neste caso, o sujeito está em saber por que Pugatchov preferiu a vida que escolheu a uma vida pacífica de simples cossaco, e o predicado a resposta a essa pergunta, ou seja, a fábula, que é, conseqüentemente, a elucidação do sujeito... O exemplo mostra claramente que ela não pode ter relação direta com a vontade." (92, pp. 9-11)

Deste modo, a fábula se explica aqui como a mais perfeita alegoria: a águia é o próprio Pugatchov, o corvo o cossaco pacífico ou Griniov. O efeito da fábula é absolutamente análogo à conversa que ali se desenvolveu. Entretanto, já no modo como Púchkin a descreve observamos duas incongruências psicológicas, que nos levam a refletir sobre a fidelidade da explicação citada. A primeira coisa que não entendemos é por que Pugatchov contou a fábula "com certo entusiasmo feroz". Se a fábula representa o ato mais comum de pensamento, a fusão do sujeito com o predicado, a elucidação de certas relações do dia-a-dia, cabe perguntar por que esse entusiasmo feroz. Isto não estaria sugerindo que, neste caso, a fábula foi para Pugatchov alguma coisa antes diferente e maior que a simples resposta à pergunta formulada?

A segunda dúvida está no efeito traduzido pela fábula: segundo a explicação citada, o leitor espera que ela tenha elucidado a relação, que tenha enfocado com tamanho brilho o caso que a suscitou a ponto de ter feito cessar toda a discussão. Entretanto, não foi o que aconteceu na novela: após ouvir a fábula, Griniov a aplicou a seu modo e voltou a sua essência contra Pugatchov. Disse que comer carniça é coisa de bandido. O efeito foi aquele que conseqüentemente era de esperar. De fato, não estará claro desde o início que a fábula pode servir como um dos procedimentos do pensamento de um orador mas nunca como explicação considerável de relações complexas, como no ato de um pensamento importante? Se a fábula convence alguém de alguma coisa, isto significa que tal coisa aconteceria por si mesma antes da fábula e sem a fábula. Se, porém, como neste caso, a fábula erra o alvo, isto significa que é quase impossível usar a fábula e fazer o pensamento avançar do ponto a que foi encaminhado por argumentos mais significativos. Aqui estamos mais próximos da definição de alegoria dada por Quintiliano, quando a fábula de repente ganhou sentido totalmente diverso daquele que suas palavras traduziam. Se tomarmos por base da alegoria a habitual semelhança, nós nos convenceremos mui facilmente de que quanto mais forte é a semelhança mais superficial se torna a própria fábula. Vejamos dois exemplos que tomei a Lessing e Potiebnyá: um da fábula de Esopo sobre a galinha e a patroa avarenta. "Uma viúva tinha uma galinha que botava um ovo por dia. 'Vou experimentar alimentá-la de cevada, quem sabe se ela não me bota dois ovos por dia?' –, pensava a patroa. Dito e feito. Mas a galinha engordou e deixou de botar até mesmo o seu ovo por dia. Quem por avareza quer mais sem nada fica." (92, p. 12)

Outro exemplo é a fábula do cão com um pedaço de carne, reformulada por Fedro: o cão nadava pelo rio com um pedaço de carne nos dentes, mas avistou na água o seu reflexo, quis tomar do outro cão o pedaço de carne, acabou deixando cair o seu e ficou sem nada. A moral é a mesma da fábula anterior. Conseqüentemente, a categoria desses casos, em que se pode aplicar alegoricamente essa fábula, mais uma vez é absolutamente igual para ambos os exemplos. E cabe perguntar qual das duas fábulas é mais alegórica e qual é a mais poética. Acho que não há duas opiniões

a respeito de que a fábula do cão é infinitamente mais interessante e mais poética, porque é impossível imaginar algo mais superficial, que lembre uma história comum, e sempre do cotidiano, do que a primeira fábula. Pode-se inventar um número infinito de semelhantes histórias alegóricas e revestir cada uma delas de uma alegoria especial. O que diz a primeira fábula senão que a galinha botava ovo e depois de engordar deixou de botar ovo? Em que isto pode interessar até mesmo uma criança e o que se pode obter da leitura de semelhante fábula exceto uma moral inútil? Por outro lado, é igualmente indiscutível que, enquanto alegoria, ela está infinitamente acima da sua competidora, e não foi por acaso que Potiebnyá a escolheu para ilustrar a lei básica da fábula. O maior peso alegórico consiste em haver nesta fábula infinitamente mais semelhança com aqueles casos do dia-a-dia a que se pode aplicá-la, ao passo que na primeira não há essencialmente grande semelhança com tais casos.

Lessing critica Fedro porque este, ao escrever essa fábula, permitiu-se representar a coisa como se o cão nadasse pelo rio com um pedaço de carne entre os dentes. "Isso é impossível", diz Lessing, "pois se o cão *nadasse* pelo rio evidentemente iria agitar de tal modo a água em volta de si mesmo que lhe seria absolutamente impossível ver o seu próprio reflexo na água.

As fábulas gregas dizem: o cão, que levava carne nos dentes, atravessava o rio; isto significa, evidentemente, que ele *caminhava* pelo rio." (151, S. 77-78)

Até essa não observância da verossimilhança do dia-a-dia parece a Lessing uma violação das leis da fábula. O que diria ele sobre a própria essência desse enredo que, em termos rigorosos, não corresponde a nenhum caso de avareza humana? Ora, toda a graça do enredo e dessa história concreta sobre o cão consiste em que ele viu o seu próprio reflexo, correu atrás do espectro do pedaço de carne que tinha nos dentes e por isso o perdeu. Nisto está a graça da fábula, de outro modo ela poderia ser contada assim: o cão, que levava nos dentes um pedaço de carne, viu outro cão com um pedaço de carne nos dentes, atirou-se sobre ele para tomá-lo, por isto soltou o seu próprio pedaço e acabou ficando sem a carne. É absolutamente notório que, pela sua estrutura lógica, a fábula coincide em tudo com a fábula de Esopo. Ter ganância é querer

apanhar dois pássaros ao invés de um ou dois pedaços de carne e ficar sem nenhum na mão. Neste caso, fica absolutamente claro que desaparece toda a poeticidade da história e ela se torna superficial e insípida.

Aqui eu me permito uma pequena digressão para dizer algumas palavras sobre o procedimento de que lancei mão. Trata-se do procedimento da deformação experimental, ou seja, da mudança desse ou daquele elemento do conjunto da fábula e do estudo daqueles resultados a que ela conduz, procedimento esse que é um dos mais frutíferos em termos psicológicos e ao qual pesquisadores recorrem com infinita freqüência. Por sua importância, ele está no mesmo nível do cotejo da elaboração de um mesmo enredo de fábula em diversos autores, do estudo das mudanças que cada um deles introduz e do estudo das variantes da mesma fábula em um escritor.

Entretanto, ele os supera como qualquer método experimental, pela inusitada demonstratividade do seu efeito. Teremos de apelar ainda mais de uma vez para o auxílio de semelhante experimento com a forma, assim como para o estudo comparado das estruturas formais de uma mesma fábula.

Essa breve análise já mostra que a potencialidade alegórica e a poeticidade do evento estão em relação diametralmente oposta. Quanto mais definida a semelhança que deve servir de base à alegoria, tanto mais superficial e insípido se torna o próprio enredo. Ele começa a lembrar cada vez mais o trivial exemplo do dia-a-dia desprovido de qualquer agudeza, mas é precisamente na capacidade e na potencialidade alegórica da fábula que Potiebnyá vê a garantia da sua vitalidade. Será isto verdadeiro, será que neste caso ele não está confundindo parábola com fábula, ao distingui-las rigorosamente em termos teóricos, não estará transferindo para a fábula procedimento psicológico e emprego de parábolas? "De que modo vive a fábula? Como se explica que ela viva milênios? Explica-se pelo fato de encontrar constantemente novos empregos." (92, pp. 34-35) Mais uma vez fica absolutamente claro que isto se refere apenas à fábula em prosa ou ao enredo da fábula. Quanto à fábula como obra em poesia, está ela subordinada às leis comuns de toda obra de arte. Ela não vive milênios. As fábulas de Krilov e de todos os outros autores têm, em sua época, significado subs-

tancial, depois começam a extinguir-se cada vez mais. Cabe perguntar se as fábulas de Krilov se extinguiram porque não houve mais novos empregos para antigos temas. O próprio Potiebnyá indica apenas uma causa da extinção da fábula, precisamente aquela em que a fábula se torna ininteligível, e graças a isto a imagem nela contida sai do emprego geral e começa a necessitar de explicação. Entretanto, as fábulas de Krilov continuam compreensíveis até hoje. Ao que tudo indica, extinguiram-se por alguma outra causa e, sem dúvida, estão hoje, em linhas gerais e no seu todo, fora da vida e da literatura. E eis que mais uma vez é como se essa lei da influência e da morte da fábula em poesia estivesse em plena divergência com a potencialidade alegórica a que se refere Potiebnyá. A potencialidade alegórica pode manter-se, mas a fábula morre, e vice-versa. Além do mais, se atentarmos para as fábulas de La Fontaine ou de Krilov, veremos que concluem um processo absolutamente inverso àquele indicado por Potiebnyá. Ele considera que a fábula se aplica a casos reais para explicá-los. Do exemplo da chamada fábula integrante ou complexa quase sempre podemos tirar uma conclusão inversa. O poeta apresenta um caso vital ou similar para, *através dele, explicar a sua fábula*. Assim, na fábula de Esopo e Krilov sobre a Pavoa e o Corvo, que Potiebnyá cita como modelo de fábula integrante, lemos: "Vou lhes explicar essa fábula com fatos acontecidos." Assim, os fatos acontecidos vão explicar a fábula e não a fábula os fatos acontecidos; por isso Potiebnyá segue Lessing e vê com absoluta coerência na fábula integrante um tipo falso e ilegítimo de fábula, porque neste caso Lessing supunha que a fábula se torna alegórica graças à obnubilação da idéia geral nela contida, enquanto Potiebnyá indicava que, graças à sua parte componente, essa fábula se limita ou se restringe à aplicação do que lhe é conferido, uma vez que essa segunda fábula deve ser vista apenas como caso particular de suas eventuais aplicações. Essa fábula integrante tem o sentido de certa modalidade de inscrição. "Na língua isto pode ser comparado àquela situação em que nós, para expressarmos melhor o nosso pensamento, amontoamos as palavras que significam mais ou menos a mesma coisa." (92, p. 47) Esse paralelismo parece absolutamente dispensável a Potiebnyá, porque ele limita a capacidade da fábula matriz. Potiebnyá assemelha o autor desse tipo de fábula a

um vendedor de brinquedos, "que diz a uma criança que com esse brinquedo se brinca assim..." (92, p. 54). Por outro lado, numa análise atenta da fábula integrante, salta à vista que as duas partes da fábula sempre têm caráter de certa complementação, de ornamento, de elucidação da fábula matriz e nunca o inverso. Noutros termos, também aqui a teoria da alegoria fracassa.

O segundo elemento com que temos de operar na construção da fábula é a inusitada seleção de personagens para a qual os pesquisadores há muito chamaram atenção. Em realidade, por que a fábula opera preferencialmente com animais e traduzindo, às vezes, objetos inanimados e muito raramente pessoas? Que sentido há nisso? A isto os pesquisadores deram respostas absolutamente diversas. Breitinger supunha que isto se faz para suscitar surpresa: "A estimulação da surpresa é a causa de que na fábula animais e outras criaturas inferiores são obrigadas a falar." (151, S. 48)

Lessing teve absoluta razão ao fazer uma nova crítica dessa concepção e indicar que a surpresa na vida e na arte não coincide em absoluto, e se na realidade somos surpreendidos por um animal conversando em arte tudo depende da forma em que essa conversa foi introduzida: se ela foi introduzida claramente como convenção estilística à qual nos acostumamos inteiramente como a um acontecimento literário, se o autor, como afirmavam os teóricos antigos, procura, na medida do possível, reduzir a impressão do surpreendente, então, ao lermos os acontecimentos mais surpreendentes nós nos admiramos deles não mais do que dos nossos acontecimentos cotidianos. O exemplo brilhante de Lessing elucida em que consiste aqui a questão: "Quando leio nas escrituras: 'Quando o Senhor abriu a boca da asna e ela disse a Balaão...', então eu leio alguma coisa de surpreendente; mas quando eu leio em Esopo: 'No tempo em que os bichos ainda falavam, a ovelha disse ao seu pastor', fica absolutamente claro que o fabulista não quer me dizer nada de surpreendente, antes o contrário, que no tempo que ele admite, com a anuência dos seus leitores, tudo ocorria de acordo com as leis da natureza." (151, S. 50)

Em seguida Lessing refere, com plena razão, a consideração psicológica segundo a qual o uso de animais na fábula poderia nos surpreender uma ou duas vezes, mas, quando ele se torna fenômeno constante e o autor começa por ele como algo natural, então é

evidente que esse emprego nunca pode aspirar à nossa surpresa. Entretanto, por trás desse acontecimento deve-se, indiscutivelmente, estabelecer um significado extremamente importante, e Axell teve absoluta razão ao fazer experiência com a fábula, substituindo nela o animal pelo homem e indicando que, neste caso, a fábula fica privada de qualquer sentido: "Graças ao emprego dessas personagens comuns a fábula ganha um matiz surpreendente. Seria uma fábula ruim se fosse narrada assim: o indivíduo notou numa árvore belas peras que lhe provocaram a vontade de comê-las. Ele gastou muito tempo tentando trepar na árvore, mas tudo foi inútil e ele teve de abandonar as suas tentativas. Ao afastar-se, disse: 'para mim é muito mais útil se eu deixá-las penduradas por mais tempo, porque ainda não estão inteiramente maduras'. Mas essa historiazinha não surte efeito suficiente em nós, é excessivamente superficial." (151, S. 52-53)

E, de fato, bastou substituir a raposa pelo homem nessa famosa fábula sobre as uvas para a fábula perder aparentemente todo o seu sentido. Lessing vê a causa do uso de animais na fábula em duas particularidades: a primeira, a de que os animais apresentam maior precisão e constância em seu caráter, bastando mencionar esse ou aquele animal para que imaginemos imediatamente o conceito ou a força que ele traduz. Quando o fabulista diz "o lobo", imediatamente temos em vista um homem forte e rapace. Quando diz "raposa", vemos diante de nós um astuto. Basta-lhe substituir o lobo e a raposa pelo homem, e ele será imediatamente colocado diante da necessidade de elucidar longa e minuciosamente que caráter tem esse homem, ou a fábula perde toda a sua expressividade. Para Lessing os animais são usados na fábula por causa da "conhecida clareza do seu caráter" (151, S. 50), e ele censura abertamente La Fontaine porque este começa elucidando o caráter das suas personagens. Quando La Fontaine define em três versos o caráter da raposa, Lessing vê nisto uma violação perversa da poética da fábula. E diz: "o *fabulista* precisa da raposa para, através de uma palavra, oferecer uma imagem individual de um astuto inteligente, enquanto o *poeta* prefere esquecer essa comodidade, abrir mão dela só para não perder a oportunidade de fazer uma hábil descrição do objeto, cuja única vantagem nessa passagem consiste em dispensar qualquer descrição" (151, S. 74).

Aqui vale a pena ressaltar de passagem a oposição que Lessing traça entre o fabulista e o poeta. Essa oposição, evidentemente, vai nos explicar mais tarde por que os animais têm significado absolutamente diverso para as fábulas em poesia e prosa.

Com Lessing, também Potiebnyá tende a pensar que os animais são usados na fábula principalmente em função de seus traços característicos. "A terceira propriedade da imagem da fábula", diz ele, "que decorre de sua função, consiste em que a fábula, para não demorar muito na caracterização de suas personagens, lança mão de personagens que, através do seu simples nome, definem-se suficientemente para o ouvinte e servem como conceito acabado. Como se sabe, os animais são usados para isto na fábula... O proveito prático que a observação desse costume traz para a fábula pode ser comparado com o fato de que, em alguns jogos como o xadrez, cada figura tem determinado movimento: o cavalo se movimenta de certa forma, o rei e a rainha também; isto o sabem todos que iniciam o jogo, e é muito importante que cada um o saiba, porque, caso contrário, seria necessário combiná-lo sempre antes de começar o próprio jogo." (92, pp. 26-27)

Lessing considera que outro fundamento não menos importante para o uso de animais na fábula é a circunstância de que eles permitem excluir qualquer efeito emocional da fábula sobre o leitor. Isto ele explica de forma magnífica, ao dizer que nunca teria chegado a essa consideração com o auxílio de conclusões se não tivesse sido impelido a isto pelo seu próprio sentido. "A fábula tem por fim o conhecimento claro e vivo da regra moral; nada empana tanto nosso conhecimento quanto as paixões; conseqüentemente, o fabulista deve evitar, na medida do possível, a excitação de paixões. Mas como ele pode não suscitar, por exemplo, a compaixão, a não ser tornando seus objetos mais perfeitos, introduzindo animais ou criaturas ainda mais inferiores em vez de homens? Lembramos mais uma vez a fábula do lobo e do cordeiro, como esta foi transformada na fábula do padre e do pobre. Temos compaixão do cordeiro, mas esta compaixão é tão fraca que não causa nenhum prejuízo visível ao nosso conhecimento evidente da regra moral. Ocorreria inteiramente o contrário com o pobre: não se sabe se isto apenas nos pareceria ou ocorreria de fato. Nós, porém, alimentaríamos muita compaixão, compaixão de mais por ele e mui-

ta má vontade, má vontade de mais com o padre para que o conhecimento evidente da regra moral pudesse ser tão claro como no primeiro caso." (151, S. 55) Aqui atingimos o próprio centro das idéias de Lessing. Ele experimentou substituir os animais pelo padre e pelo homem pobre para mostrar que, com esta substituição, a fábula só perde se perde com isto qualquer precisão do caráter da sua personagem. Se em vez dos animais empregamos não simplesmente o homem mas algum homem concreto, digamos, um homem pobre ou o padre cuja cobiça conhecemos pelas narrativas comuns sobre o clero, a fábula nada perderá na precisão dos seus caracteres, mas nesse caso se manifestará, como mostra Lessing, a segunda causa do uso dos animais: é a fábula mesma que provoca em nós uma atitude emocional demasiado forte em face da narração e assim empana o seu verdadeiro sentido. Deste modo, os animais são necessários para empanar a emoção. Aqui se manifesta mais uma vez e com excepcional contraste a diferença entre as fábulas em poesia e as em prosa. É absolutamente verdadeiro que essas duas considerações nada têm em comum com as metas da fábula em poesia. Para descobri-lo, o mais simples é nos determos naqueles exemplos concretos citados por Lessing e Potiebnyá. Diz Potiebnyá: "Se as personagens da fábula atraíssem para si a nossa atenção e suscitassem a nossa simpatia ou antipatia no mesmo grau que ocorre numa vasta obra de arte – na novela, no romance, no poema épico –, a fábula deixaria de atingir o seu objetivo, deixaria de ser ela mesma, isto é, deixaria de ser a resposta rápida à questão proposta..."

"Tomemos como exemplo um vasto poema – a *Ilíada*, ou não o próprio poema mas um ciclo de acontecimentos que dele fazem parte. Nessa modalidade, a série de acontecimentos narrados pode servir como tema da fábula, ou seja, entendida esta no sentido amplo, como resposta ao tema que se traduz no provérbio latino: 'Delirant reges, plectuntur Archaei', ou seja: 'Os reis cometem insensatez, mas os castigados são os arqueiros', ou o provérbio ucraniano: 'Os senhores brigam e os camponeses quebram a cara.' "

Entretanto, basta inserir nessa série de acontecimentos aqueles detalhes pelos quais esses acontecimentos são atraentes no próprio poema, e a nossa atenção será detida a cada passo por pequenos detalhes e outras imagens que reclamam explicação, e assim a fábula se tornará impossível.

"A fábula, para prestar-se a emprego, não deve deter-se na caracterização das suas personagens, na representação detalhada das ações e cenas." (92, pp. 22-24)

Aqui Potiebnyá mostra com absoluta clareza que fala sempre de fábula como enredo de qualquer obra. Se retirarmos da *Ilíada* a sua parte em prosa, o movimento dos acontecimentos que dela fazem parte, e se abandonarmos tudo que torna esses acontecimentos atraentes no poema, obteremos uma fábula sobre o tema "os senhores brigam e os camponeses quebram a cara". Noutros termos, basta retirarmos da obra em poesia a sua poeticidade e ela se transforma em fábula. Aqui se estabelece, a cada passo e com absoluta clareza, uma igualdade entre a fábula e a obra em prosa.

Aqui a questão por si só se desdobra um pouco e a movimentação passa das personagens para um novo elemento da fábula: a narração. Entretanto, antes de entrarmos no exame desse novo elemento, devemos nos deter de passagem no papel que o emprego dos animais desempenha na fábula em poesia e não na fábula em prosa. É perfeitamente claro que a tendência do poeta é justamente diversa à tendência do prosador. O poeta, como mostra o exemplo citado por Lessing, está interessado em atrair justamente a atenção para a personagem, suscitando a nossa simpatia ou antipatia, evidentemente não no grau com que isto ocorre em um romance ou em um poema, mas suscitando em forma embrionária justamente aqueles mesmos sentimentos que o romance, o poema e o drama suscitam.

Tentaremos mostrar que a fábula contém o embrião da lírica, da epopéia e do drama e que os heróis da fábula são igualmente protótipos de todo herói épico e dramático, como todos os outros elementos da construção da fábula. De fato, não nos é difícil perceber que quando Krilov narra sobre os dois pombos, ao escolher os seus heróis ele tem em mente precisamente suscitar a nossa simpatia pela infelicidade dos pombos. E quando narra sobre a infelicidade do corvo quer suscitar a nossa zombaria. Vemos que aqui a escolha dos animais é determinada não tanto pelo seu caráter quanto pelo colorido emocional que cada um deles possui. Assim, se examinarmos atentamente qualquer fábula de La Fontaine ou Krilov, conseguiremos descobrir em toda parte uma atitude nem de longe indiferente do autor e do leitor para com os heróis e vere-

mos que, ao suscitarem em nós sentimentos no fundo diferentes daqueles que suscitam as personagens humanas, ainda assim esses heróis suscitam sempre um forte colorido afetivo da nossa relação com eles; podemos dizer que uma das causas mais importantes que leva os poetas a apelarem para a fábula e a representação de animais e seres inanimados é precisamente a possibilidade que eles obtêm graças a esse procedimento: a possibilidade de isolar e concentrar algum momento afetivo nesse herói convencional.

Da mesma forma como veremos adiante, explica-se a escolha de animais e símbolos inanimados na lírica mais sublime. Os poemas de Liérmontov "O veleiro", "As montanhas", "Três palmeiras", "O rochedo" e "As nuvens", "O pinheiro" e "A palmeira" de Heine são heróis da mesma ordem e heróis que medraram desses mesmos animais da fábula.

Outra causa do emprego de animais na fábula consiste em que eles representam as figuras convencionais mais adequadas, que criam imediatamente um isolamento da realidade absolutamente necessário e indispensável à impressão estética[1]. Hamann já apontava esse isolamento como condição primaríssima do efeito estético. De fato, quando nos conta sobre a mulher que cevou sua galinha, decididamente não sabemos como tratar essa narrativa: como realidade ou como ocorrência artística, e devido a essa ausência perde-se imediatamente o efeito estético. É o mesmo que privar um quadro da sua moldura na parede e fundi-lo com o ambiente de tal modo que o espectador não pode adivinhar de imediato se está vendo diante de si frutas reais ou pintadas.

Deste modo, a literariedade, a convencionalidade desses heróis garante o isolamento necessário para o efeito artístico, e essa mesma propriedade vamos encontrar posteriormente em todas as personagens da literatura. Essa propriedade está na mais estreita relação com o terceiro elemento da fábula, com a própria narração e o seu caráter.

Aqui Potiebnyá dá continuidade às suas idéias sobre os heróis, e declara francamente que, no tocante à narração, "existem duas escolas. Uma que conhecemos desde a infância, que é a escola de La Fontaine e seus imitadores, à qual também pertence Krilov. Ela pode ser caracterizada pela fábula 'O asno e o rouxinol'... Muitos... acharam oportuno e poético esse modo de exposição, ou seja, a introdução de detalhes e descrições pitorescas na fábula" (92, pp. 24-25). O próprio Potiebnyá considera que essa fábula pode servir como prova de que as pessoas nunca iriam nem sabiam usufruir da fábula. Segundo ele, tais detalhes e descrições poéticas arruinam totalmente a fábula, privando-a da sua qualidade essencial. A mesma concepção vamos encontrar em Lessing, quando este compara La Fontaine – que pôs em circulação a fábula em poesia – com o caçador que solicitou a um artista que gravasse no arco uma cena de caça; o artista cumpriu magnificamente a sua tarefa e representou com muita arte a caçada; entretanto, quando o flecheiro tentou disparar o arco, esticou a corda e o arco quebrou-se (151, S. 75). Por isso Lessing supõe que se, ao expulsar Homero de sua República, Platão tivesse deixado lá Esopo, sem situá-lo entre os poetas e criadores de fantasias, ao ver hoje Esopo na condição que La Fontaine lhe atribuiu, ele diria: "Meu amigo, nós não nos conhecemos mais, siga o seu caminho." (151, S. 75) Deste modo, Lessing também supõe que a beleza poética e o proveito prático da fábula estão em relação inversa e que, quanto mais poética e pitoresca for a descrição na fábula e quanto mais formalmente perfeita for a elaboração da narrativa, tanto menos a fábula corresponderá à sua função. Em nenhuma passagem se encontra uma divergência tão completa entre as fábulas em poesia e em prosa como nesta passagem. Lessing faz objeção a Richer, ao criticar-lhe a definição de fábula como pequeno poema, e diz: "Se ele considera qualidade indispensável do poema a linguagem poética e determinada medida, não posso endossar a sua opinião." (151, S. 22)

Deste modo, tudo que caracteriza a poesia como tal parece a Lessing incompatível com a fábula.

O segundo momento que lhe causa repulsa na definição de Richer é a afirmação de que a fábula oferece a sua regra em forma de quadro ou imagem, e isto Lessing considera absolutamente incompatível com a verdadeira meta da fábula. Ele censura Batteux dizendo que este "confunde demais o efeito da fábula de Esopo com o da epopéia ou do drama... O escritor heróico ou dramático tem como objetivo final suscitar paixões, mas pode suscitá-las apenas imitando paixões; ele não pode imitar paixões, a não ser que atribua a elas determinados fins dos quais elas visam aproximar-se

ou evitá-los... O fabulista, ao contrário, não tem nada a ver com as nossas paixões mas exclusivamente com o nosso conhecimento" (151, S. 35-36).

A fábula se mostra, em princípio, o contrário de qualquer outra obra, não pertence mais ao campo da poesia, e aqueles méritos que estávamos habituados a considerar positivos para a obra de arte se tornam invariavelmente um defeito na fábula. Em consonância com a concepção antiga, Lessing supõe que "a novidade é a alma da fábula" e que Fedro cometeu sua primeira traição ao elaborar em versos as fábulas de Esopo, e que só "a medida do verso e o estilo poético" o levaram a desviar-se da regra de Esopo (151, S. 70). Segundo ele, Fedro escolheu o meio-termo entre a fábula em poesia e a fábula em prosa e a narrou com a brevidade elegante dos romanos, mas mesmo assim em versos. Do ponto de vista de Lessing, não há maior pecado em La Fontaine do que a aplicação do estilo e da forma da poesia na elaboração da fábula. "A narração na fábula deve ser simples, sucinta e atender apenas à clareza, evitando, na medida do possível, quaisquer exageros e figuras." (151, S. 72)

Paralelamente a essa tendência, a fábula desenvolveu-se em sentido totalmente oposto. Passou a ter consciência de si mesma, a afirmar-se como gênero poético específico, nada diferindo das outras modalidades e formas de poesia. Com uma ingenuidade tocante, La Fontaine cita no prefácio às suas fábulas uma história de Platão segundo quem, quando Sócrates estava diante da morte, os deuses lhe permitiram em sonho dedicar-se à música, e ele começou a reformular em metros as fábulas de Esopo, ou seja, tentou unificar a fábula e a poesia através da medida musical, noutros termos, passou a fazer aquilo que mais tarde concluíram La Fontaine, Krilov e outros poetas. "Mal as fábulas atribuídas a Esopo vieram à luz, Sócrates achou necessário vesti-las com as vestes das musas... Fedro se declarava da mesma opinião."

La Fontaine indica posteriormente que não pôde de forma intencional e consciente dar às suas fábulas aquela brevidade exclusiva própria da fábula de Fedro, mas em compensação tentou fazer a narração mais divertida do que o fizera Fedro. E aí cita um raciocínio sumamente gracioso e convincente: "Eu supunha que essas fábulas fossem conhecidas em todo o mundo, e eu não faria

decididamente nada se não lhes desse alguma coisa de novo através de alguns traços que lhes comunicassem gosto; isto é o que hoje se exige. Todos querem novidade e alegria. Considero alegria não aquilo que o riso suscita mas certo charme, certa forma agradável que se pode dar a qualquer modalidade de enredo, inclusive ao mais sério." (149, pp. 12-13)

De fato, essa famosa história sobre Sócrates, que interpretou a licença para dedicar-se à música como licença para dedicar-se à poesia, e que temia dedicar-se à poesia porque esta exige forçosamente fantasia e inverdade, lança muita luz sobre o entroncamento básico a partir do qual o caminho da fábula se dividiu: por um caminho seguiu definitivamente em direção à poesia, pelo outro, ao sermão e à didática nua. É muito fácil mostrar que, desde o início, a fábula em poesia e a fábula em prosa seguiram cada uma o seu caminho e subordinaram-se às suas leis específicas de evolução, e cada uma exigiu diferentes procedimentos psicológicos para a sua elaboração. Em realidade, se não se pode concordar com Lessing e Potiebnyá quanto ao fato de que o emprego de animais na fábula em prosa foi motivado principalmente pela precisão do caráter e serviu basicamente a objetivos racionais e extra-emocionais, por outro lado não se pode deixar de ver que este mesmo fato ganha sentido e significado absolutamente diversos na fábula em poesia. Basta apenas se perguntar que caráter definido o fabulista atribui ao cisne, ao lagostim, ao lúcio, à cegonha, ao cavalo, à formiga, ao leão, ao mosquito, à mosca, à galinha, e veremos de imediato que não só em todos esses heróis não existe nenhum caráter definido mas inclusive em heróis clássicos das fábulas como o leão, o elefante, o cão, etc. não existe nenhum caráter definido e permanente. Pelo visto alguma causa bem diferente leva os poetas a apelarem para esses animais, e não a precisão do caráter que eles efetivamente não têm. Já sugerimos de passagem que as considerações emocionais desempenham imenso papel na seleção desses heróis da fábula em poesia. Quais são os fundamentos que levam também a fábula em poesia a recorrer aos animais?

Isto é sumamente fácil mostrar se considerarmos o que, paralelamente aos animais, ainda ocupa o lugar dos heróis nessa fábula. Veremos que se trata de objetos inanimados, em sua maior parte armas e utensílios domésticos como a navalha, os tonéis, a espa-

da, o papel, o pente, o machado, o pastelão, os canhões, os barcos à vela, a moeda de ouro, as flores, etc. Por outro lado, teremos heróis mitológicos ou heróis famosos da antiguidade e pessoas com o círculo mais ou menos definido de ações; estes são o camponês, o grão-senhor, o filósofo, o bandido, o trabalhador, o comerciante, o escritor, o cocheiro, o mentiroso, o curioso, etc. Essa comparação já permite uma conclusão sumamente frutífera para a fábula em poesia: é evidente que os animais são incorporados à fábula em poesia não por serem dotados de algum caráter definido, antecipadamente conhecido do leitor (esse próprio caráter já foi antes deduzido pelo leitor com base na fábula e é, por assim dizer, um fato secundário) mas por causa bem diferente. Essa causa consiste em que cada animal representa antecipadamente certo modo de ação, de comportamento, é antes de tudo uma personagem não por força desse ou daquele caráter mas por força das características gerais da sua vida[2]. Então fica absolutamente claro para nós porque a navalha, o machado, o tonel podem ser paralelos a estes heróis, porque também são predominantemente agentes de ação, são predominantemente aquelas figuras do xadrez a que se refere Potiebnyá, só que a sua precisão não consiste em determinados traços do seu caráter mas em certo caráter da sua ação, e precisamente por isso essas pessoas definidas como o camponês, o filósofo, o grão-senhor, o mentiroso e utensílios como o machado, a navalha, etc. podem perfeitamente substituir com êxito os animais da fábula.

É sumamente fácil mostrar isto com o exemplo da famosa fábula do cisne, do lagostim e do lúcio. Na realidade, que caráter têm esses três heróis e graças a que traços da sua estrutura espiritual antes conhecidos do leitor foram escolhidos esses três animais pelo autor, a que casos do cotidiano podem ser aplicados e o que dos caracteres humanos podem eles ilustrar? Não estará claro que esses três heróis não têm nenhum traço de caráter, que foram escolhidos aqui exclusivamente para personificar ação e a impossibilidade de ação que surge dos seus esforços conjuntos? Todo o mundo sabe que o cisne voa, que o lagostim anda para trás e que o lúcio nada. Por isso esses três heróis podem servir como um belo material para o desdobramento de determinada ação, para a construção do enredo, particularmente do enredo ideal da fábula,

mas provavelmente ninguém é capaz de mostrar que a cobiça e a rapacidade – único traço característico atribuído ao lúcio entre todos os heróis – exercem pelo menos algum papel na construção dessa fábula. É interessante que, do ponto de vista poético, essa fábula ideal encontrou uma série de objeções muito severas por parte de todo um conjunto de críticos. Assim, por exemplo, esses críticos apontavam que em Krilov, ao contrário de La Fontaine, sai prejudicada a "probabilidade da ação, tão necessária na fábula, que sem ela o engano da imaginação se torna impossível". "Será possível", prosseguem eles, "que o lúcio vá com o gato à caça de ratos, que o camponês contrate o asno para limpar a sua horta, que outro camponês tenha os filhos educados por uma cobra, que o lúcio, o cisne e o lagostim sejam atrelados à mesma carroça?" (60, pp. 265-266)

Outro crítico (parece que um italiano) ressaltou que é absurda a idéia de forçar o cisne, o lagostim e o lúcio a puxarem uma carroça, enquanto todos os três pertencem à categoria dos animais aquáticos e de modo muito mais verdadeiro poderiam puxar um barco. Entretanto, raciocinar assim significa não entender, na raiz, as metas que se colocavam diante da fábula em poesia, no caso dado, e que levaram a que se lançasse mão de todas as definições merecedoras da mais severa censura do ponto de vista da prosa.

Examinemos esse exemplo: já fica absolutamente claro que a meta da fábula era precisamente a de mostrar certa impossibilidade, certas contradições internas da situação no enredo que o autor se propusera desenvolver: "quando entre companheiros não existe acordo, o seu negócio não chega a bom termo e daí não sai negócio mas apenas angústia". Se raciocinarmos do ponto de vista da fábula em prosa, então para ilustrar essa idéia seria preciso escolher animais cujo caráter excluísse qualquer possibilidade de acordo, indicasse aquelas dissensões que decorrem do seu trabalho conjunto, em suma, a fábula deveria ser escrita segundo a receita de Lessing. Neste caso não haveria aquelas incongruências do ponto de vista da prosa, às quais nos referimos. A elas acrescentaremos ainda a opinião de Izmáilov, citada em Keniêvitch: "Izmáilov considera contranatural a união dessas personagens em torno de uma atividade: 'Se, de fato, a carga era leve, então o cisne poderia erguê-la ao espaço junto com o lúcio e o lagostim.' " (60, p. 144) O problema não está na consideração final do nosso

crítico mas em sua idéia básica, segundo a qual a união das três personagens em torno de uma atividade comum é *contranatural*, logo, a própria narração não ilustra que entre os companheiros não existe acordo; ao contrário, não encontramos na fábula sequer uma insinuação de que entre os animais existisse algum desacordo mas vemos que todos se empenham ao máximo, "fazem das tripas coração" e é até impossível sugerir quem deles é o culpado e quem está com a razão. Assim, fica claro que a fábula não realiza em absoluto a receita de Lessing de mostrar em caso particular a justeza da afirmação ética comum mas caminha na contramão desta, mostrando, segundo a definição de Quintiliano, algo absolutamente contrário através das suas palavras e do seu sentido. Veremos adiante que esse mesmo momento de impossibilidade, de contradição, é condição indispensável na construção da fábula e que se ao ilustrarmos a regra comum necessitássemos de uma boa fábula, poderíamos compô-la de modo extremamente simples, inventando algum caso em que dois ou três companheiros, desentendendo-se, não poderiam levar nenhuma atividade até o fim. O poeta faz exatamente o oposto: por um lado, estica ao máximo a corda da plena harmonia, leva ao hiperbolismo o motivo da intenção firme e inusitada – "faz das tripas coração"; abandona de propósito todos os motivos externos que poderiam atrapalhar – "a eles a carga parecia leve" – e paralelamente a isso e na mesma medida estica ao máximo a outra corda, a corda oposta da desunião e das ações divergentes dos seus heróis. Vemos que é precisamente nessa contradição que se mantém a fábula, e posteriormente tentaremos elucidar o sentido dessa contradição, que se mostra própria não só dessa fábula mas, como tentaremos mostrar, é a base psicológica de toda fábula em poesia.

Devem-se entender adequadamente todos os heróis da literatura que se desenvolveram a partir dos animais das fábulas. A princípio o herói não era um caráter qualquer, e veremos posteriormente que as personagens das tragédias de Shakespeare, que por algum motivo são consideradas tragédias predominantemente de caráter, no fundo não têm semelhante caráter. Veremos em toda parte que a personagem é apenas uma figura[3] de xadrez para definir a ação, e neste sentido as personagens das fábulas não representam nenhuma exceção dentre todos os outros gêneros literá-

rios. Já vimos em muitos exemplos que o mesmo diz respeito a toda a narrativa restante, que em todas as partes a fábula começa a apelar para os mesmos procedimentos a que recorrem as outras obras literárias, que ela usa a descrição das personagens, infringe a decantada brevidade lacônica e introduz exageros de estilo, prefere o verso, a rima, etc.

A breve relação de acusações que Lessing lança contra La Fontaine e Potiebnyá contra Krilov pode servir como um rol preciso dos procedimentos poéticos que a fábula começa a introduzir. Mas é importante constatar a tendência básica de todos esses procedimentos e formulá-la de modo definitivo. Enquanto a fábula em prosa se contrapõe de todos os modos à obra em poesia e se recusa a chamar a atenção para os seus heróis, a suscitar qualquer atitude emocional em relação à sua narrativa e procura usar exclusivamente a linguagem prosaica do pensamento, a fábula em poesia, segundo a lenda que remonta aos tempos de Sócrates, revela a tendência oposta para a música e, como tentaremos mostrar agora, tende a usar o próprio pensamento lógico que lhe serve de base apenas em forma de material ou de procedimento poético. Para mostrá-lo, cabe examinar o seguinte elemento da construção da fábula, a chamada moral. Essa questão tem uma história muito longa, mas por alguma razão a idéia de que a moral é parte inalienável e a mais importante da fábula consolidou-se entre todos desde as primeiras fábulas até os nossos dias. Comparavam-na com a alma da fábula, e a própria narração com o corpo. Lessing, por exemplo, fazia objeção categórica à definição de Richer, para quem a moral deve estar encoberta pelo quadro alegórico, e se manifestava também contra a idéia de De-la-Motte, segundo quem a moral deve ser encoberta apenas pela narração (deve estar vestida de narração) (151, S. 22). Para ele era absolutamente claro que essa narração devia apresentar a moral com plena evidência, uma vez que ela constitui o objetivo verdadeiro e final da ação da fábula.

Entretanto, vemos também aqui que, por ter revelado a tendência a tornar-se um gênero poético, a fábula passou a deformar por todos os meios essa moral, e se pesquisadores contemporâneos como Tomachevski consideram até hoje que a moral constitui parte inalienável da fábula em poesia, isto simplesmente resulta do seu desconhecimento e do desprezo pelo fato de que os caminhos de desenvolvimento da fábula dividiram-se em dois.

Lessing já salientava que até entre os autores antigos a questão da moral estava em maus lençóis. Cita para isto a fábula de Esopo sobre o homem e o Sátiro: "O homem sopra sua mão fria para aquecê-la com a sua respiração, e em seguida sopra o mingau quente para esfriá-lo. 'Como' pergunta o Sátiro, 'tu sopras da mesma boca frio e calor? Quer dizer que eu não posso ter nada em comum contigo?' Essa fábula ensina que se deve evitar amizade com gente de duas caras." (151, S. 20)

Lessing diz que a fábula, evidentemente, dá conta da sua tarefa muito mal. Não ensina absolutamente que o homem que sopra calor e frio da mesma boca lembre nem sequer o mínimo uma pessoa de duas caras ou falsa. A moral seria antes absolutamente inversa, e nós deveríamos ficar admirados com a incompreensão do Sátiro. Como se vê, já aqui existe uma extrema contradição entre a afirmação moral de cunho geral e a narração destinada a ilustrá-la.

Em outra passagem, Lessing aponta o mesmo fracasso na fábula de Fedro sobre o lobo e o cordeiro. Ele cita a opinião de Batteux: "Diz ele exatamente que a moral decorrente dessa fábula é a seguinte: que o fraco é freqüentemente oprimido pelo mais forte. Como é pálido! Como é falso! Se ela não nos ensinasse mais nada, então se verificaria que o poeta havia composto absolutamente em vão e apenas para matar o tédio os 'argumentos falsos' do lobo; sua fábula diria mais do que ele gostaria de ter dito e, em suma, seria ruim." (151, S. 33) Como veremos, é interessante que esta sentença virá a ser única para toda e qualquer moral. Toda fábula diz sempre mais do que está contido em sua moral, e encontramos nela elementos dispensáveis que, como a acusação fictícia do lobo, são absolutamente dispensáveis para externar certo pensamento. Já mostramos como esses momentos são absolutamente dispensáveis na fábula do cão que viu o seu reflexo na água. Se quiséssemos apresentar uma narração na fábula que esgotasse integralmente a moral e nada de seu acrescentasse, teríamos de compor uma narração sem nada de poético, que esgotasse plenamente o fenômeno como qualquer historieta do dia-a-dia. Não é por acaso que Lessing vê-se forçado a observar as indecências entre os antigos, a insignificância da moral, a divergência cômica entre a narração da fábula e a moral que dela decorre. E pergunta: "Será que tudo não pode ser entendido como alegoria? Que me

indiquem a fábula mais simples em que eu não possa inserir através da alegoria o sentido moral... Os companheiros de Esopo ficam bem impressionados com os excelentes figos do seu senhor, comem esses figos, mas quando são interrogados dizem que Esopo os comeu. Para justificar-se, Esopo bebe um grande copo d'água morna e seus colegas devem fazer o mesmo. A água morna faz o seu efeito, e os gulosos são desmascarados. O que é que essa historiazinha nos ensina? Propriamente nada, além de que a água morna, tomada em grande quantidade, serve para provocar vômito, e ainda assim um poeta persa fez uso bem mais elevado dessa narrativa. 'Quando no grande dia do julgamento', diz ele, 'vos obrigarem a beber água quente ou fervendo, então se verificará aquilo que com tamanha preocupação escondestes da sociedade durante toda a vida. O hipócrita que aqui o fingimento tornara homem respeitado, lá estará esmagado pela vergonha e pelo embaraço.'" (151, S. 21)

Isto já mostra toda a fraqueza das posições que Lessing ainda tenta defender. Uma vez que, interpretada alegoricamente, qualquer história, mesmo a mais boba, pode ser completada com qualquer sentido moral, será que isso só já não diz que a moral não tem nenhuma relação com a narração poética? Assim, o próprio Lessing estabelece as duas situações de que parte a fábula em poesia, ou seja: primeiro, a narração nunca se esgota inteiramente na moral e sempre restam alguns aspectos seus que, do ponto de vista da moral, vêm a ser desnecessários; segundo, a moral pode ser inserida em qualquer tipo de narração, e nunca poderemos dizer se aqui será convincente ou não a relação entre narração e moral.

Tanto Lessing quanto Potiebnyá desenvolvem posteriormente uma crítica a essa teoria, e ela leva Potiebnyá a recusar inteiramente a moral da fábula, porém mais uma vez desviando-se para o outro lado. Assim, ambos os autores usam o exemplo da fábula de Fedro *O ladrão e a candeia* e mostram que o próprio autor sugere três conclusões morais daí decorrentes: "Daqui decorre uma moral tão complexa que o autor deve fazer desta a seguinte exposição: em primeiro lugar, isto significa freqüentemente que, não raro, o inimigo jurado é aquele a quem deram de beber e de comer, e em segundo que o criminoso não é punido no momento da ira do deus mas naquele marcado pelo destino; em terceiro, essa

fábula exorta as pessoas de bem a nunca se unirem a um criminoso, seja qual for o proveito. O autor encontrou aplicações de mais para que o não autor encontrasse pelo menos uma que ele tivesse feito." (92, p. 18)

Potiebnyá chega à mesma conclusão partindo da análise da fábula de Fedro sobre o homem e a mosca. Diz ele: "Vimos qual é o objetivo da fábula: ela deve ser um sujeito permanente de predicados variáveis. De que modo essa fábula pode servir como resposta a determinada pergunta, quando ela mesma traz implícitas diversas respostas? Às vezes o próprio fabulista (é exatamente o que faz Fedro) indica com bastante ingenuidade a complexidade das suas fábulas, ou seja, a sua inutilidade prática." (92, p. 17) A mesma conclusão decorre da análise da fábula indiana sobre Turukhtan e o mar: "Essa fábula é famosa porque deixou um imenso número de epígonos. Aqui ela se divide em duas partes. Na primeira o mar furta os ovos da ave do pântano (há outras fábulas baseadas no tema segundo o qual é impossível combater os elementos); a outra metade demonstra que o fraco pode combater o forte e vencê-lo. Conseqüentemente, as duas metades da fábula estão em contradição entre si, mas não pelo conteúdo: o mar levou os ovos da ave fêmea e o macho resolve vingar-se do mar e se vinga – aqui não há contradição. Mas se atentarmos para a possibilidade de aplicação da fábula como sujeito a predicados variáveis, a que me referi anteriormente, o leitor verá que o caráter daqueles casos adequados à primeira metade da fábula é absolutamente contrário ao caráter daqueles adequados à segunda. Adequaram-se à primeira metade os casos que demonstram ser impossível lutar contra a força dos elementos; à segunda metade vão adequar-se os casos em que o indivíduo, apesar da sua visível fraqueza, luta contra essas forças e vence-as. Logo, a nossa fábula contém uma falha lógica[4]. Nesta não existe a unidade de ação que encontramos em outros exemplos." (92, p. 20) Aqui Potiebnyá formula com plena clareza como falha da fábula em prosa aquilo que é marca fundamental da fábula em poesia: a contradição que existe não no conteúdo em si mas na tentativa de interpretar essa fábula. Veremos, conseqüentemente, que essa contradição – o fato de que os mais contraditórios elementos servem de base à fábula – é o que constitui a verdadeira natureza da fábula. De fato, toda fábula,

que contém mais de uma ação, mais de um motivo, já irá comportar forçosamente várias conclusões e implicar um defeito lógico. Potiebnyá só discorda de Lessing por negar que a moral teria surgido antes da fábula. Ele tende a pensar que a fábula se aplica a casos particulares da vida e não a regras morais de cunho universal no pensamento, e que tais regras morais já surgem como resultado da generalização daqueles casos da vida a que se aplica a fábula. Entretanto, ele exige que certo círculo desses casos seja predeterminado pela própria construção da fábula. Vimos que, se tais casos são numerosos, ou se uma mesma fábula pode aplicar-se a casos absolutamente contrários, ela é imperfeita. Por outro lado, contrariando inteiramente esse pensamento, Potiebnyá aponta em seguida que na fábula pode haver não uma mas muitas situações morais, e que ela pode aplicar-se a casos inteiramente diversos sem que isto seja, de maneira nenhuma, um defeito da fábula.

Assim, analisando a fábula *O camponês e a cegonha* de Babrias, ele salienta que, à pergunta "Que tese geral foi nela *reduzida* ou a que generalização ela conduz", pode-se responder que, em função da aplicação da fábula, essa será a tese que Babrias põe nos lábios do camponês: "Diz com quem andas, que te direi quem és", ou a tese "Existe a justiça suprema: é justo que na observância dos grandes interesses não se dê atenção ao mal particular que disso decorre". Em suma, pede-se o que se quer e é muito difícil demonstrar que todas essas generalizações são equivocadas." (92, p. 55)

De pleno acordo com isto, Potiebnyá explica "que quem propõe uma fábula em forma abstrata como costuma aparecer em coletânea deve provê-la de fato não de uma generalização mas da indicação de uma possibilidade de muitas observações aproximadas, aproximadas porque as generalizações vão terminar muito longe" (92, p. 55).

Daqui se impõe naturalmente a conclusão de que a generalização não pode anteceder a fábula porque, neste caso, a fábula não pode conter a generalização equivocada que encontramos freqüentemente nos fabulistas e que "a imagem... narrada na fábula é poesia; já a generalização que a ela aplica o fabulista é prosa" (92, p. 58).

Mas também essa solução do problema, que pareceria inteiramente oposta à de Lessing, é tão incorreta para a fábula em poesia quanto a anterior. La Fontaine já apontava que, embora tivesse

dado às fábulas de Esopo apenas forma, estas, entretanto, não deviam ser avaliadas por isso mas pela utilidade que traziam. E diz: "Elas não são apenas morais, mas ainda propiciam outros conhecimentos. Aqui estão expressas as qualidades dos animais, os seus diferentes caracteres, etc."

Basta comparar esses dados estéticos e históricos sobre o caráter dos animais com a moral para ver que, como observa corretamente La Fontaine, na fábula em poesia eles ocupam a mesma posição ou não ocupam posição nenhuma.

Após essa autodefesa e fazendo jus à moral como a alma da fábula, ele, não obstante, deve reconhecer que foi freqüentemente forçado a preferir o corpo à alma e abrir mão de qualquer alma quando ela não coubesse para não violar a graça ou quando ela contrariasse a forma; em termos mais simples, quando ela era simplesmente desnecessária. Ele reconhece que isto é um pecado contra as regras dos antigos. "Nos tempos de Esopo, a fábula era narrada de maneira simples, a moral ficava destacada e sempre se situava no final. Fedro apareceu e não se subordinou a essa regra. Enfeitou a narração, e aqui e ali transferiu a moral do fim para o começo."

La Fontaine foi forçado a avançar ainda mais e manter a moral somente onde pôde encontrar lugar para ela. Ele se apóia em Horácio, que aconselha o escritor a não resistir à incapacidade do seu espírito ou do seu objeto. Por isto ele se vê forçado a manter aquilo de que não pode tirar proveito, ou seja, a moral.

Significa isso que a moral foi realmente atribuída à prosa e não encontrou nenhum espaço na fábula em poesia? A princípio precisamos nos convencer de que a narração em poesia independe efetivamente da moral em seu fluxo lógico e em sua estrutura, e então talvez consigamos encontrar o significado contido nessa moral a qual, não obstante, encontramos freqüentemente na fábula em poesia. Já falamos da moral na fábula *O lobo e o cordeiro*, e aqui não seria demais lembrar a opinião de Napoleão, segundo quem "ela peca em seu princípio e na moral... Não é justo que *la raison du plus forte fût toujours la meilleure*"*, e se assim acontece de fato isto é um mal... um abuso digno de censura. O lobo deveria engasgar-se ao devorar o cordeiro" (60, p. 41).

..............

* A razão do mais forte seja sempre a melhor. (N. da Redação Russa)

Com que clareza e grosseria foi expressa aqui a idéia de que, se a narração da fábula devesse realmente subordinar-se à regra moral, ela nunca seguiria as suas próprias leis e, evidentemente, o lobo na fábula sempre se engasgaria ao devorar o cordeiro.

Entretanto, se examinarmos a fábula em poesia do ponto de vista dos objetivos que ela se propõe, veremos que esse adendo à fábula seria a destruição de qualquer sentido poético. Pelo visto, a narração tem suas próprias leis, pelas quais ela se orienta sem levar em conta as leis da moral. Izmáilov terminou a fábula *A cigarra e a formiga* com os seguintes versos: "Mas a formiga lhe disse isto como moral só, e pão para alimento lhe deu por dó." Vê-se que Izmáilov foi uma boa alma, que deu pão à cigarra e obrigou a formiga a agir de acordo com as regras da moral. Entretanto, foi um fabulista bastante medíocre, que não entendeu as exigências que lhe impunha o enredo da sua narração. Ele não via que o enredo e a moral divergem aqui de modo absoluto e que um dos dois tem de ficar insatisfeito. Izmáilov escolheu um enredo para esta sorte. O mesmo vemos no exemplo da famosa fábula de Khemnitzer *O metafísico*. É bem conhecida a moral simplória que o autor inferiu de uma zombaria que fez de um filósofo tolo que caiu num buraco. Entretanto, Odoiévski já interpretava esta fábula de maneira inteiramente diversa. "Apesar do seu talento, nessa fábula Khemnitzer foi um eco escravo da filosofia descarada da sua época... Nessa fábula a pessoa que merece respeito é precisamente um Metafísico, que não viu o buraco no chão, está metido nele até o pescoço e, esquecido de si mesmo, quer saber do projétil para salvar as pessoas que estão morrendo e ainda pergunta o que é o tempo." (81, pp. 41-42)

Como se vê, também aqui a moral é bastante instável e móvel em função da avaliação que nós inserimos. O mesmo enredo engloba magnificamente dois juízos morais absolutamente opostos.

Por último, se passarmos para os exemplos de como os poetas usam positivamente a moral na fábula, veremos que esta desempenha neles diferentes papéis. Às vezes sua ausência é total, freqüentemente aparece formulada ou em palavras particulares, ou em exemplo do dia-a-dia, ou mais amiúde no tom geral da nar-

ração, nas entonações do autor em que se percebe um velho pregando sermão e um discurso moralizador, que não narra a fábula à toa mas com objetivo edificante. Mas já em Fedro, que enfeitou a narração e transferiu a moral para o início da fábula, muda seriamente a correlação de forças entre esses dois componentes da fábula. Por um lado, a fábula apresentava as suas exigências especiais que, como vimos, desviaram-na da moral e, por outro, a própria moral, colocada na frente, passou a desempenhar amiúde papel diferente daquele que desempenhara antes. Em La Fontaine e Krilov já estava definitivamente dissolvida e assimilada na narração em poesia. É muito fácil mostrar que, nesses autores, a narração se desenvolve de maneira tão independente da moral que, como se queixou Vodovózov, as crianças interpretam freqüentemente a fábula no sentido mais, por assim dizer, amoral, ou seja, contrariando qualquer moral. Contudo, é ainda mais fácil mostrar que esses autores transformam a moral em um dos procedimentos poéticos[5]*, não sendo difícil definir o papel e a importância de tais procedimentos. O mais das vezes, a moral exerce o papel ou de introdução cômica, ou de intermédio, ou de final, ou, mais freqüentemente, da chamada "máscara literária". Deve-se entender por isso o tom especial do narrador[6], que freqüentemente é introduzido na literatura quando o autor narra não em nome próprio mas em nome de alguma pessoa por ele inventada, refratando todas as ocorrências e acontecimentos através de certo tom e estilo convencionais. Assim, Púchkin narra em sua novela em nome de Biélkin ou no romance *Ievguiêni Oniéguin* introduz a si mesmo como autor e personagem conhecido de Oniéguin. Em Gógol, a narração é freqüentemente conduzida em nome de um estranho; em Turguiêniev é sempre NN, que após dar uma fumada no cachimbo, começa alguma história. Essa mesma máscara literária é assumida pela moral na fábula. O fabulista nunca fala em seu próprio nome mas sempre em nome de um velho que prega lição em tom edificante e moralizador, e freqüentemente o fabulista revela com absoluta franqueza esse procedimento e de que modo joga com ele. Assim, por exemplo, na fábula *O cordeiro*, de Krilov, mais da metade da fábula é ocultada por uma grande lição de moral, que lembra os tradicionais juízos convencionais e a "fantástica" entrada em ação. Ele cita uma conversa imaginária com mulheres belas e pronuncia

toda a fábula para uma moça que lhe parece estar sempre diante dos olhos.

> Aninha, minha amiguinha,
> Para ti e tuas coleguinhas
> Fiz esta fabulazinha.
> Enquanto fores menina,
> Decora-a; não hoje, mas adiante
> Conservarás o fruto dela.
> Escuta o que aconteceu com o Cordeiro.
> Põe a boneca no cantinho,
> Minha história vai ser curtinha.

Ou como antes:

> Como não olhar? Como não sorrir?
> Não é isso o que eu digo: apenas que todo passo
> Devereis ponderar com tal ciência
> Para não provocar maledicência.

Aqui é absolutamente notório que a fábula é narrada dentro do procedimento da máscara literária, e, se tomarmos a moral que o autor extrai da sua fábula, veremos que ela não decorre o mínimo da própria narração, servindo antes como complemento brincalhão ao tom de toda a narração. Acrescentemos a isto que, apesar do conteúdo trágico da narração, ainda assim ele foi todo transmitido em tom e estilo notoriamente cômico. Assim, nem a natureza da narração nem a sua moral determinam o caráter da generalização, e a moral, ao contrário, mostra com absoluta clareza o seu papel de máscara.

Em outra fábula, Krilov diz:

> Eis, caro amigo, uma comparação e lição para ti:
> Serve para o adulto e a criança.
> Será isto toda a fábula? – perguntas; espera aí,
> Não, isso é só uma fabela,
> A fábula mesma está por vir.
> Antecipo a moral dela.
> É que te vejo nova dúvida no olhar:
> Primeiro foi a brevidade, agora tu

Temes a prolixidade. Que fazer, meu caro amigo: tem paciência!
Do mesmo estou receoso.
Mas que fazer? Já estou ficando velho!
O outono é tempo chuvoso,
E na velhice se fala mais.

Mais uma vez um notório jogo com esse procedimento literário, uma nítida sugestão de que a narração da fábula é uma convenção literária de estilo, tom, ponto de vista, o que foi mostrado aqui com uma clareza incomum. O último elemento da construção da fábula na teoria de Lessing ou, em termos mais precisos, a propriedade da sua narração consiste na exigência de que essa narração represente um caso único e não uma narração geral. Como nos três elementos anteriores, neste último vê-se a mesma duplicidade do objeto em exame. Ele ganha uma interpretação bem diferente, tomemos nós a fábula em poesia ou em prosa.

Tanto Lessing quanto Potiebnyá exigem que a narração na fábula se refira forçosamente a um caso único e particular. "Lembremos a fábula de Nathan. Prestem atenção à propriedade a que nos referimos: Nathan diz: 'uma pessoa'. Por que não pode dizer 'algumas pessoas' ou 'todas as pessoas'? Se ele realmente não pôde dizê-lo em função da propriedade mesma da fábula, isto demonstra que a imagem da fábula deve ser única." (92, p. 28)

Potiebnyá diz com toda clareza que acha difícil explicar essa exigência e motivá-la, porque "aqui saímos do campo do examinável, ou seja, do campo da poesia, e deparamos com obras que são chamadas de prosa..." (92, p. 28).

Noutros termos, a causa dessa exigência consiste, segundo Potiebnyá, em algumas propriedades do nosso pensamento lógico, em que qualquer generalização nossa nos leva a particularidades que nela não estão contidas mas não a particularidades de outro círculo. Não é menos satisfatória a explicação que Lessing dá para este caso. Segundo ele, o famoso exemplo de Aristóteles sobre a eleição de um magistrado, baseada no mesmo procedimento com que o dono de um navio passaria a escolher por eleição o seu timoneiro, difere da fábula porque aquele exemplo apresenta a questão como se esta tivesse acontecido, tem consciência dela como possível, ao passo que na fábula a questão ganha realidade

e trata-se do próprio dono do navio: "Nisto está a essência da questão. O caso particular do qual se constitui a fábula deve ser representado como real. Se eu me satisfizesse só com a sua possibilidade, isto seria um exemplo, uma parábola." (151, S. 39)

Conseqüentemente, a essência da fábula consiste em que deve ser narrada como uma espécie de caso particular. "A fábula requer um caso real, porque no caso real podemos distinguir melhor e com mais clareza as causas dos atos, porque a realidade dá uma demonstração mais viva do que possível." (151, S. 43) A inconsistência desta afirmação salta à vista por si mesma. Aqui não se verifica nenhuma diferença de princípio entre o caso particular e o universal, e podemos afirmar positivamente que qualquer tese geral das ciências naturais, narrada como fábula, pode servir de excelente material para se extrair dela determinada tese moral. Perdemos ainda mais a condição de entender por que a realidade deve forçosamente pertencer à narração da fábula e se aqui a fábula tem ou não em vista a realidade na expressão exata do termo. Ao contrário, podemos mostrar facilmente, em toda uma série de casos, que a fábula esboça uma espécie de realidade especial e freqüentemente se baseia no "assim narra a fábula", e no geral a fábula não descreve a realidade de um caso com mais realismo do que o faz o conto.

Não me lembro à beira de que rio
Do reino das águas do malvado
Encontram abrigo os pescadores.

O autor se baseia com muita freqüência nessa natureza fabular do acontecimento que quer oferecer à atenção do leitor. Muito amiúde ele a contrapõe à realidade:

Para o forte o fraco é sempre culpado:
Exemplos sem-fim na História vemos.
Mas História nós não escrevemos;
E eis nas Fábulas o que foi contado...

Aqui a história da fábula se contrapõe diretamente à história real, ao passo que nas considerações de Lessing e Potiebnyá está

contida a verdade factual e indiscutível de que, na realidade, a fábula opera precisamente com um caso particular, e ainda por cima esse caso é narrado como real. Mas eles se revelam impotentes para explicar a causa desse fato. Basta apenas enfocar a fábula em poesia, com todas as particularidades da arte que lhe são inerentes, para que esse elemento ou propriedade da fábula se torne absolutamente incompreensível para nós. Tomemos o mesmo exemplo de que se valem os nossos autores, por exemplo, uma fábula atribuída a Esopo: "Dizem que as macacas parem dois filhotes de cada vez; a mãe ama e acalenta um deles enquanto odeia o outro; o primeiro ela sufoca com seus abraços, de sorte que o não amado atinge a idade adulta." Para que esta fábula se convertesse de relato histórico-natural em fábula, era necessário narrá-la assim: Uma macaca gerou dois filhotes, e amava um deles, etc. Pergunta-se: por que essa transformação torna a fábula efetivamente fabular, o que atribuímos de novo a essa fábula diante de semelhante transformação? Segundo Potiebnyá, "dessa narração sobre a macaca concluo diretamente que o que foi narrado no geral sobre a macaca deve ser narrado em particular sobre cada um deles. Não há nenhum impulso, nenhum estímulo de pensamento para passarmos da macaca a outra coisa qualquer. E é exatamente disso que precisamos na fábula" (92, p. 31).

Por outro lado, essa fábula, narrada como caso particular, chama naturalmente a atenção do nosso pensamento para a analogia com os pais humanos que freqüentemente amam seus próprios filhos, acariciando-os além da medida. Segundo Lessing, nessa transformação do universal em particular a narrativa deixa de ser parábola e se faz fábula.

Vejamos se isso é mesmo assim. Para Lessing, conseqüentemente, essa transformação é apenas a transformação do grau de precisão e clareza da narrativa. Para Potiebnyá, é a transformação da ordem lógica. Por outro lado, é absolutamente notório que, na fábula em poesia, a mesma propriedade – a singularidade e brevidade da narração – tem sentido e função inteiramente diversos: o sentido mais próximo dessa propriedade consiste em que ela atribui a toda a narração em poesia um sentido inteiramente diverso, outro direcionamento da atenção, e nos garante aquele isolamento dos estímulos reais necessário à reação estética, aos quais já

nos referimos anteriormente. De fato, quando me contam uma história geral sobre macacos, meu pensamento se volta com absoluta naturalidade para a realidade, eu julgo essa história do ponto de vista da verdade ou da inverdade, elaborando-a com o auxílio de todo o aparelho intelectual através do qual eu assimilo qualquer nova idéia. Quando me contam o caso de uma macaca, surge imediatamente em mim outro direcionamento da percepção, eu isolo esse caso de tudo o que ele trata, costumo entrar com ele em relações que tornam possível a reação estética. O outro sentido mais distante dessa particularidade consiste, evidentemente, em que a narração em poesia procura, no geral, reforçar a carne ou corpo da fábula em detrimento da alma, como dizia La Fontaine, e que, por conseguinte, a narração procura ressaltar e reforçar a concretude e a realidade do descrito, porque só assim ela produz sobre nós o seu efeito emotivo. Mas essa realidade ou concretude da narração da fábula de maneira nenhuma deve confundir-se com a realidade no sentido habitual do termo. Trata-se de uma realidade especial, puramente convencional, por assim dizer, da realidade da alucinação voluntária na qual o leitor se coloca.

Capítulo 6
"Veneno sutil". A síntese

Um veneno sutil ele
Em suas obras destilava

O germe da lírica, do epos e do drama na fábula. As fábulas de Krilov.

Síntese da fábula. A contradição emocional como base psicológica da fábula. A catástrofe da fábula.

Resumamos o que até agora foi dito. Sempre que examinamos cada um dos elementos de construção da fábula em particular, somos forçados a contrariar a explicação que as teorias anteriores apresentavam para esses elementos. Procuramos mostrar que, por sua evolução histórica e pela essência psicológica, a fábula se dividiu em dois gêneros absolutamente diversos e que todas as considerações de Lessing se referem integralmente à fábula em prosa, e por isto os seus ataques à fábula em poesia indicam, da melhor maneira possível, aquelas propriedades elementares da poesia que passaram a ser incorporadas pela prosa tão logo esta se transformou em gênero poético. Entretanto isso tudo são apenas elementos dispersos, cujo sentido e importância procuramos mostrar cada um separadamente, e ainda não entendemos integralmente esse sentido como não entendemos a própria essência da fábula em poesia. Esta, evidentemente, não pode ser extraída dos seus elementos porque precisamos partir da análise para a síntese, estudar algumas fábulas típicas e, já partindo do todo, elucidar o sentido das partes separadas. Mais uma vez estamos diante daqueles mesmos elementos com que tivemos de operar anteriormente, mas o sentido e a significação de cada um deles já serão definidos pela estrutura da própria fábula.

Tomemos como objeto de estudo as fábulas de Krilov[1], das quais fazemos um exame sintético neste parágrafo.

A gralha e a raposa

Vodovózov sugere que as crianças, ao lerem essa fábula, não podem, de maneira nenhuma, concordar com a sua moral (27, pp. 72-73):

> Quantas vezes já foi repetido
> Que a lisonja é torpe e nociva; mas tudo em vão,
> O bajulador terá sempre um recanto para a lisonja no coração.

De fato, essa moral que vem de Esopo, Fedro e La Fontaine no fundo não coincide, absolutamente, com aquilo que narra Krilov em suas fábulas. Ficamos surpresos ao saber da existência de provas segundo as quais Krilov se assemelhava a essa raposa nas suas relações com o Conde Khvostov, cujos versos ele escutara longo tempo e com paciência, elogiava e depois pedia dinheiro emprestado ao satisfeito conde (60, p. 19).

Se essa informação é ou não verdadeira não faz a menor diferença. Basta que seja possível. Dela já se segue que dificilmente a fábula representa de fato as ações da raposa como torpes e nocivas. Do contrário dificilmente poderia ocorrer a alguém que Krilov se comparasse à raposa. Em realidade, basta ler atentamente a fábula para perceber que a arte do bajulador está nela representada de modo bastante brejeiro e jocoso, que o autor zomba da gralha com suma franqueza e mordacidade, que, ao contrário, representa uma gralha sumamente tola e que se cria no leitor a impressão absolutamente inversa àquela preparada pela mora[2]. Ele não pode aceitar de maneira nenhuma que a lisonja seja torpe e nociva, a fábula o convence antes do contrário, melhor dizendo, leva-o a sentir que a gralha foi punida por merecimento e que a raposa a exemplou de modo bastante jocoso. A que devemos essa mudança do sentido? Evidentemente à narração em poesia, porque, se narrássemos a mesma coisa em prosa, segundo a receita de Lessing, desconhecendo as palavras proferidas pela raposa e sem que o autor nos informasse que a gralha ficou com a respiração cortada de alegria, a avaliação dos nossos sentimentos seria absolutamente diversa. É justamente o panorâmico da descrição, as características das personagens, tudo o que Lessing e Potiebnyá

rejeitavam na fábula o que constitui o mecanismo com o auxílio do qual o nosso sentimento não julga simplesmente um acontecimento que lhe foi narrado de forma abstrata e de um ponto de vista puramente moral, mas se subordina a toda a sugestão poética que decorre do tom de cada verso, de cada ritmo, da natureza de cada palavra. A mudança já introduzida por Sumarókov, que substituiu o corvo dos antigos fabulistas pela gralha, pois bem, essa pequena mudança contribui para a modificação completa do estilo e, apesar de tudo, é pouco provável que a mudança de século tenha redundado numa mudança substancial do caráter do herói. O que agora ocupa a nossa sensibilidade nessa fábula é a contraposição absolutamente notória entre as duas tendências, nas quais a narração obriga essa sensibilidade a desenvolver-se. O nosso pensamento é imediatamente direcionado no sentido de que a lisonja é torpe, nociva, vemos imediatamente à nossa frente a mais completa personificação do bajulador, entretanto estamos acostumados a ver que o bajulador é um dependente, quem bajula é o vencido, é o que pede, e ao mesmo tempo a nossa sensibilidade se dirige justamente no sentido oposto: vemos a todo instante que a raposa no fundo não bajula coisa nenhuma, que zomba, que é a senhora da situação e que cada palavra de lisonja que sai de sua boca soa para nós de forma absolutamente dupla: como lisonja e como zombaria.

> Queridinha, como és bonita!
> Que pescoço, que olhinhos!...
> Que plumas! Que narizinho!
> Etc.

É precisamente com essa duplicidade da nossa percepção que a fábula joga o tempo todo. Essa duplicidade sempre mantém o interesse e a tensão da fábula, e podemos dizer com certeza que sem ela a fábula perderia todo o seu encanto. Todos os outros procedimentos poéticos, como a escolha de palavras, estão subordinados a esse objetivo fundamental. Por isso não ficamos sensibilizados quando Sumarókov cita as seguintes palavras da raposa:

O papagaio não é nada diante de ti, alma minha;
Tuas penas de pavão são cem vezes mais belas
Etc.

A isto cabe ainda acrescentar que a própria disposição das palavras, a própria descrição das atitudes e entonação das personagens apenas sublinham esse objetivo basilar da fábula. Por isso Krilov abandona com ousadia a parte final da fábula, onde a raposa diz ao corvo, ao fugir: "Ah, corvo, se tu ainda fosses dotado de razão!"

Aqui um dos dois traços da zombaria assume de repente prevalência. Cessa a luta entre os dois sentimentos opostos e a fábula perde a sua graça e se torna como que trivial. Em La Fontaine a mesma fábula termina quando a raposa, ao fugir, zomba do corvo e lhe observa que ele é bobo quando acredita nos bajuladores. O corvo jura doravante não mais acreditar nos bajuladores. Mais uma vez um dos dois sentimentos assume uma predominância demasiado notória e a fábula sucumbe.

Do mesmo modo, a própria bajulação da raposa se apresenta de maneira bem diferente em Krilov: "Como és belo. Como tu me pareces belo." E, transmitindo o discurso da raposa, La Fontaine descreve: "A raposa diz mais ou menos o seguinte." Tudo isso priva de tal forma a fábula do sentimento contraditório que é o fundamento do seu efeito que ela deixa de existir como obra poética.

O lobo e o cordeiro

Já assinalamos que, ao começar essa fábula, Krilov contrapõe a sua fábula à história real. Assim, a sua moral não coincide de maneira nenhuma com aquela que está esboçada no primeiro verso: "Para o forte o fraco é sempre o culpado."

Já citamos Lessing, segundo quem, com semelhante moral, a narração torna inútil a sua parte substancial, ou seja, a acusação do lobo. Mais uma vez é fácil nos convencermos de que a fábula se desenvolve o tempo todo em dois sentidos. Se ela realmente devesse mostrar apenas que o forte oprime freqüentemente o fraco, ela poderia contar um simples caso de como o lobo despedaçou o cordeiro. É evidente que todo o sentido da narração está

precisamente naquelas acusações falsas que o lobo apresenta. De fato, a fábula se desenvolve o tempo todo em dois planos: no primeiro, plano de disputas jurídicas, a luta tende o tempo todo a favorecer o cordeiro. O cordeiro neutraliza com força sempre crescente qualquer nova acusação do lobo; é como se matasse sempre a carta com que joga o inimigo; no segundo, quando ele chega ao ponto máximo da sua razão, o lobo fica sem qualquer argumento e é vencido definitivamente na disputa, saindo o cordeiro vencedor.

Paralelamente, porém, a luta se desenvolve também em outro plano: estamos lembrados de que o lobo quer despedaçar o cordeiro, compreendemos que as suas acusações são apenas pretexto, que o próprio jogo assume para nós um fluxo justamente inverso. A cada novo argumento o lobo avança cada vez mais para o cordeiro, e cada nova resposta deste, ao aumentar a sua razão, aproxima-o da morte. E, no momento culminante em que o lobo fica sem argumentos, ambos os fios se juntam e o momento da vitória em um plano representa o momento da derrota em outro[3]. Mais uma vez deparamos com um sistema metodicamente desenvolvido de elementos, um dos quais sempre suscita em nós um sentimento absolutamente contrário àquele suscitado pelo outro. É como se a fábula estivesse sempre a provocar o nosso sentimento, a todo novo argumento do cordeiro temos a impressão que o limite da sua morte foi adiado mas na realidade esse limite se aproxima. Ao mesmo tempo tomamos conhecimento de um e de outro, ao mesmo tempo sentimos um e outro, e nessa contradição do sentimento encerra-se mais uma vez todo o mecanismo de elaboração da fábula. E quando o cordeiro já refutou definitivamente os argumentos do lobo, quando pareceria que ele estava definitivamente salvo da morte, é aí que a sua morte se revela com absoluta clareza diante de nós.

Para mostrá-lo basta nos apoiarmos em qualquer dos procedimentos a que recorre o autor. Com que magnificência, por exemplo, soa o discurso do cordeiro sobre o lobo:

Quando Sua Ilustríssima, o Lobo, permitir,
Ousarei comunicar que, rio abaixo,
A uns cem passos de Sua Ilustríssima eu bebo;
E em vão ele fica irado comigo...

Aqui a distância entre a insignificância do cordeiro e a onipotência do lobo manifesta-se com singular persuasão do sentimento, cada novo argumento do lobo vai-se tornando cada vez mais irado e o argumento do cordeiro cada vez mais digno, e o pequeno drama, ao suscitar de uma só vez sentimentos diametralmente opostos, aproxima-se do fim, inibindo cada um dos seus passos e jogando o tempo todo com esses sentimentos opostos.

O grou

Essa história tem como base exatamente a própria fábula sobre Turukhtan, que já encontramos em Potiebnyá. Estamos lembrados de que Potiebnyá apontava a contradição dessa fábula, que ela suscita de uma só vez duas idéias opostas: a primeira, a idéia de que as pessoas fracas não devem lutar contra os elementos, a segunda, a de que as pessoas fracas às vezes podem vencer os elementos. Kirpítchnikov aproxima essas duas fábulas (61, p. 194). Vestígios dessa contradição foram conservados também na fábula de Krilov: a natureza hiperbólica e a falsidade dessa história poderiam dar motivo a que muitos críticos apontassem para toda a inverossimilhança e a artificialidade que Krilov cometeu no enredo dessa fábula. De fato, é perfeitamente claro que ela está em desarmonia com a moral com que termina:

Aqui cabe acrescentar
Mas sem atingir ninguém:
Sem concluir o caso ninguém
Deve se vangloriar.

Em realidade, isto não se deduz de maneira nenhuma da fábula. O grou tenta levar a cabo o empreendimento que, além de não terminar, não consegue nem começar. É evidente que o sentido dessa imagem – o grou quer atear fogo ao mar – não consiste de maneira nenhuma em que ele tenha se vangloriado de não levar o assunto até o fim, mas na imensa impossibilidade da empresa que projetou.

Isto fica absolutamente claro na variante de versos que posteriormente foi abandonada:

Como interpretar essa fábula?
Nada mal não se meter em coisas fora do nosso alcance...

Trata-se, conseqüentemente, de um empreendimento de fato acima das condições da personagem, e basta nos reportarmos à narração para percebermos que a agudeza da fábula consiste exatamente em que, por um lado, salienta-se a realidade inusitada do empreendimento projetado e, por outro, o leitor fica sempre preparado para a dupla impossibilidade desse empreendimento. As próprias palavras "atear fogo ao mar" indicam a contradição interior que está contida nessa fábula. E essas palavras sem sentido, apesar do seu absurdo, Krilov as realiza e obriga o leitor a vivê-las como reais na espera desse milagre.

Observem como Krilov descobre o comportamento dos animais que, pareceria, não têm nenhuma relação com essa fábula.

As aves voam em bando;
E da mata afluem os bichos para ver
Como ficará o Oceano, e se muito vai arder.
Dizem até, proverbiais boatos,
Que os adeptos das comilanças
Foram os primeiros a chegar às praias, de colher em punho,
Para sorver sopa de tal sustança,
Que nenhum açambarcador, por mais generoso,
Jamais serviu aos seus secretários.
Apinhados, admiram-se de antemão da maravilha,
E, de olhar fixo sobre o mar, aguardam, calados;
Só de raro em raro alguém sussurra:
"Começa a ferver, logo vai arder!"
Mas qual! o mar não arde.
Ao menos se fervesse! E nada de ferver...

Essas descrições já mostram com absoluta clareza que na fábula Krilov se propôs a realizar um absurdo, mas o realizou de um modo como se estivesse tratando da coisa mais natural e corriqueira. Mais uma vez a descrição e o entendimento estão na mais desarmoniosa divergência e suscitam em nós uma atitude absolutamente contrária, que culmina num resultado surpreendente. Uma

espécie de pára-raios invisível desvia do grou o raio da nossa zombaria e fulmina – logo quem? – naturalmente todos os bichos que cochichavam entre si: "Começa a ferver, logo vai arder!" e que chegaram às praias de colher em punho. Isto se evidencia de maneira convincente nos versos conclusivos, nos quais o autor declara com seriedade:

O grou ganhou fama
Mas não pôs fogo no mar.

É como se o autor devesse nos comunicar que a iniciativa do grou fracassou – tamanha é a seriedade com que essa iniciativa foi tomada e descrita em todos os versos anteriores. É claro que o objeto dessa fábula são "as iniciativas grandiosas" e de maneira nenhuma a modesta regra: não se vanglorie de uma coisa sem levá-la até o fim...

Os dois pombos

Essa fábula pode servir de exemplo de como podemos encontrar os mais diferentes gêneros nessa modalidade narrativa. É uma das poucas fábulas escritas com uma inusitada simpatia por aqueles sobre quem narra; em lugar da clássica alegria malévola que costuma acompanhar o fechamento edificante, esta fábula nutre sua moral de sentimentos de compaixão, enternecimento e tristeza. A narração é construída de tal modo que o autor procura o tempo todo suscitar no leitor simpatia pelas aventuras que o pombo vive, e, no fundo, é a única história de amor narrada em fábula. Basta ler essa fábula para perceber que ela reproduz essa história inteiramente dentro do estilo do romance sentimental ou da narrativa sobre a separação de dois corações apaixonados.

Para voar tão distante, espera ao menos a primavera
E então eu não te reterei.
Demais, a comida anda tão pobre e escassa;
Ora essa! grasnou o corvo,
Isso é presságio do mal.

Como mostram os estudiosos, não foi por acaso que La Fontaine tomou essa fábula de empréstimo a um relato antigo, no qual ela é narrada por um vizir a um soberano, que pretende fazer uma longa viagem à procura de tesouros que lhe foram anunciados em sonho. Deste modo, a base romântica e sentimental desta fábula é perfeitamente clara, e isto nos mostra que daí medrou o germe do romance sentimental. Vejamos, por exemplo, os primeiros versos:

Por onde andava um, o outro andava;
Partilhavam tristeza e alegria.
Não percebiam como o tempo voava;
Havia tristeza, mas tédio não havia.
Por que então iriam desejar
Separar-se um do outro algum dia?

Em que isto difere do início de um romance sentimental em versos? E Jukovski teve toda razão ao dizer que esses versos "encantam pela simplicidade com que expressam um sentimento terno" (54, p. 56).

Aqui não há nada de específico da fábula, e não é por acaso que Jukovski cita o verso "sob seus pés a estepe azula ao redor como um oceano" como modelo de uma representação pitoresca da tempestade, ou seja, da representação que, do ponto de vista de Lessing, seria absolutamente prejudicial e desnecessária na fábula.

A cigarra e a formiga

O mesmo Vodovózov lembra que nessa fábula as crianças acharam a moral da formiga muito seca e sem atrativo, e toda a sua simpatia ficou com a cigarra, que passou pelo menos o verão de forma graciosa e alegre, e não com a formiga, que elas acharam repugnante e prosaica. Talvez as crianças não estivessem lá tão equivocadas nessa avaliação da fábula. De fato, se Krilov supõe a força da fábula na moral da formiga, então por que toda a fábula foi dedicada à descrição da cigarra e de sua vida e não tem nenhuma descrição da vida sábia da formiga? Talvez também aqui a

sensibilidade infantil tenha correspondido à construção da fábula: as crianças sentiram de forma magnífica que a verdadeira heroína de todo esse pequeno relato é precisamente a cigarra e não a formiga. Em realidade, já é bastante convincente o fato de que Krilov, que quase não muda o seu iâmbico, de repente passa ao coreu que, evidentemente, corresponde à representação da cigarra e não da formiga. "Graças a esses coreus", diz Grigóriev, "é como se esses versos saltassem, representando magnificamente a saltadora cigarra." (94, p. 131) Mais uma vez toda a força da fábula consiste no contraste que jaz em sua base, quando os quadros descontínuos da antiga alegria e despreocupação são sempre confrontados e interrompidos pelos quadros da atual infelicidade da cigarra. Como fizemos antes, poderíamos dizer que interpretamos a fábula sempre em dois planos, que a própria cigarra se apresenta diante de nós ora com um, ora com outro aspecto, e a perversa melancolia nesta fábula salta tão facilmente para uma suave leveza que, graças a isto, a fábula ganha a possibilidade de desenvolver um sentimento oposto que lhe serve de base. Deve-se mostrar que, na medida em que se intensifica um quadro, no mesmo instante intensifica-se o seu oposto. Toda pergunta da formiga, que lembre a atual desgraça, é interrompida justamente por uma narração de sentido oposto e entusiástica da cigarra, e a formiga se faz necessária, evidentemente, apenas para levar esta duplicidade ao apogeu e ali transformá-la em magnífica ambigüidade.

> "Ah então tu..." (A formiga se prepara para derrotar a cigarra.)
> "Despreocupada
> Passei o verão inteiro cantando" (A cigarra responde fora de
> [propósito, mais uma vez lembra o verão).
> "Estiveste sempre cantando? Isso é coisa séria:
> Então agora dança!"

Aqui a ambigüidade chega ao apogeu na palavra "dança", que se refere ao mesmo tempo a dois quadros, unifica em um mesmo som toda a ambigüidade e os dois planos sobre os quais até agora desenvolveu-se a fábula: de um lado é a palavra que, pelo seu sentido direto, está ao lado de "estiveste sempre cantando" e denota claramente um plano e, de outro, pelo valor semântico é a palavra

"dança" em vez de "morre" significando o desmascaramento definitivo do segundo plano, da catástrofe final. E esses dois planos do sentimento, reunidos com força genial em uma palavra, quando como resultado da fábula a palavra "dança" significa para nós ao mesmo tempo "morre" e "diverte-te", constitui a verdadeira essência da fábula.

O asno e o rouxinol

A descrição do canto do rouxinol que Krilov apresenta nesta fábula é tão minuciosa e pitoresca que muitos críticos a consideram exemplar, superior a tudo o que até então se fizera na poesia russa. Não é por acaso que Potiebnyá a cita como a melhor prova dos procedimentos da chamada nova escola de La Fontaine e Krilov. A minuciosa caracterização das personagens e a descrição das próprias ações, etc., eis o que Potiebnyá considera uma falha e que constitui a verdadeira essência da fábula em poesia. "Semelhantes fantasias", diz M. Lobanov, "só podem sair da cabeça de pessoas como Krilov. O encanto é completo, parece não haver mais nada a acrescentar, mas o nosso poeta era um pintor." (60, p. 82) Compreende-se naturalmente que essa descrição minuciosa não podia deixar de deslocar para segundo plano a própria moral dessa fábula, disfarçada maliciosamente pela concepção tradicional dessa modalidade narrativa, cuja finalidade seria revelar a tolice do asno. Mas, se a fábula não tivesse efetivamente nenhum outro fim, para que serviria essa descrição minuciosa do canto do rouxinol? Por acaso a fábula não sairia ganhando em expressividade se o fabulista simplesmente nos contasse que o asno ficara descontente com o canto do rouxinol depois de ouvi-lo? Em vez disto, Krilov achou necessário descrever da forma mais detalhada o canto do pássaro, obrigando-nos, segundo expressão de Jukovski, a presenciar como que mentalmente essa cena, e ele não só dá a entender que o rouxinol cantava bem como ainda nos faz perceber, com certo tom emocional, esse doce canto e essa doce harmonia. O canto do rouxinol é representado precisamente como doce harmonia, a descrição se mantém absolutamente no tom da pastoral sentimental, e observa-se em tudo uma gama de adocicada ternu-

ra que leva a um grau de monstruoso exagero o deleite e a languidez da cena idílica. Em realidade, quando lemos que, ao canto do rouxinol, "pousaram os bandos de pássaros", não podemos deixar de ficar admirados com o sutil veneno que Krilov introduz com maestria na descrição dessa flauta lânguida: pequenos redobres, modulações, gorjeios e silvos. É interessante que até os velhos críticos censuraram Krilov pelos versos que falam do pastor e da pastora. Galakhov escreveu que no canto do rouxinol "Krilov estragou o quadro e a impressão por este produzida". E sobre os três seguintes versos:

> Mal respirando, o pastor se deliciava,
> E só de quando em quando,
> Ouvindo o rouxinol, sorria à pastora,

observa: "Se ainda podemos aceitar os quatro primeiros versos como um adorno, embora este atribua sentido nítido à voz do rouxinol, os três últimos arrancam desagradavelmente o leitor do ambiente russo e o desloca desagradavelmente para o mundo pastoral de Fontenelle e madame Desulièle." (60, p. 73) Evidentemente, é impossível discordar disto.

De fato, o crítico conseguiu descobrir o verdadeiro significado desse quadro. Tem razão quando observa que Krilov cria uma pastoral excessivamente adocicada e, conseqüentemente, já interpretamos a posterior contraposição do galo ao rouxinol como uma acentuada dissonância que irrompe nesse quadro açucarado e não como prova da ignorância do asno. Stoiúnin, que no cômputo geral se atinha à interpretação tradicional desta fábula, ainda assim observa com notável perspicácia: "Aqui o galo foi eleito para traduzir com poucas palavras o gosto do asno: o que pode haver de mais opostos que o canto do rouxinol e o grito do galo?

"É nesta representação que se concentra principalmente a ironia do escritor." (94, p. 83)

Até na análise mais elementar revela-se a idéia simples de que Krilov tinha em vista algo infinitamente mais importante que a mera ignorância do asno. Basta observar como todo o quadro ganha de repente um matiz notoriamente contrário, quando sob a máscara das palavras aprobatórias do asno súbito se menciona o

galo. Stoiúnin tem toda razão ao ver o sentido desta menção no contraste extraordinário e insuperável, constituído por essa menção. Efetivamente, vemos nessa fábula os mesmos dois planos de sentimento que havíamos descoberto em todas as fábulas anteriores. Aos nossos olhos desenrola-se o tempo todo uma pastoral extraordinariamente ampla e detalhada. Em pleno final invertemos de repente o quadro e eliminamos uma luz totalmente contrária. A impressão daí decorrente é mais ou menos a mesma que teríamos ao ouvir em realidade o grito agudo e estridente do galo irrompendo no quadro idílico e, embora seja fácil observar que o segundo plano afastou-se da nossa intenção só provisoriamente, que já vinha preparado desde o início pelos apelos aumentativos, impróprios do rouxinol – "amiguinho", "grandioso maestro" – e pela pergunta do asno: "É grande, é autêntico o teu talento?" Numa música marcadamente rude e estridente, esse segundo plano se contrapõe de imediato ao meloso e festivo canto do rouxinol, mas sai do campo da nossa atenção apenas provisoriamente, para aparecer no final da fábula produzindo o inusitado efeito de uma bomba. É difícil não perceber que o canto do rouxinol foi exagerado ao extremo como as respostas do asno, que não só mostra sua incompreensão do canto, como sobre o disfarce da plena compreensão, isto é, reforçando esse plano pastoral da fábula, mais uma vez nos dois últimos versos de repente o interrompe introduzindo um plano totalmente oposto.

Se atentarmos para a poética do rouxinol e do galo e para o emprego dessas duas imagens na literatura universal, veremos que ambas se contrapõem com bastante freqüência e que, nesta contraposição, reside a graça da questão, ao passo que o asno não passa de figura serviçal que, disfarçado de tolo, deve produzir um julgamento de que necessita o autor. Lembremos apenas que em textos altamente elaborados em termos estilísticos, como a história da negação de Pedro no Evangelho, é mencionado o canto do galo, que *Hamlet*, a mais elevada das tragédias, não se negou a introduzir o canto do galo nas suas cenas mais fortes. Seria absolutamente inconcebível do ponto de vista estilístico imaginar que na cena do Evangelho e na cena do *Hamlet* pudesse surgir de repente o canto do rouxinol; ao contrário, ali o canto do galo vem a ser oportuno[4] porque, com seu efeito emocional, ele está inteira-

mente no plano dos acontecimentos representados e do seu tom objetivo.

Cabe mencionar ainda a recente tentativa empreendida na língua russa de contrapor duas imagens no poema "O jardim dos rouxinóis", de Blok, no qual a contraposição da atitude do amor está simbolizada pelo rouxinol e a vida em sua sobriedade severa e grosseira está simbolizada pela imagem do asno; não temos em vista, evidentemente, contrapor a fábula de Krilov ao poema de Blok, mas queremos indicar que o verdadeiro sentido desta fábula não consiste, é claro, na representação do julgamento da ignorância, mas outra vez na contraposição e comparação dos dois planos opostos sobre os quais desenvolve-se a fábula, cabendo observar que o desenvolvimento e a intensificação de cada um desses planos trazem consigo, simultaneamente, a intensificação do efeito do outro. Quanto mais complexa e harmoniosa é a representação do canto do sabiá, tanto mais estridente e penetrante é o canto do galo mencionado no final.

Mais uma vez temos na base da fábula a contraposição dos sentimentos, só que o meio do seu desenrolar e o seu desfecho final são dados em forma um tanto diferente.

*A sopa de Demian**

Essa fábula merece ser lembrada como um dos modelos de comicidade indiscutivelmente pura que o fabulista cultua tão à vontade. Entretanto, essa fábula revela com extrema clareza e simplicidade a mesma estrutura psicológica das outras. Aqui a ação se desenvolve sempre em dois planos: num acesso de hospitalidade, o famoso Demian se mostra cada vez mais bondoso com o seu hóspede mas, como fica claro para o leitor, a cada novo prato ele vai se tornando um supliciador de seu hóspede, e esse suplício se revela ao leitor exatamente na mesma medida em que cresce a hospitalidade dele; assim, sua réplica tem dois sentidos diame-

* No russo moderno, coisa inoportuna, obsessiva, que se oferece a alguém que não a quer. (N. do T.)

tralmente opostos, significando ao mesmo tempo duas coisas diametralmente opostas. Todo convite de Demian "come até o fundo" significa ao mesmo tempo a revelação de uma generosidade hiperbólica e patética de um suplício igualmente patético. E é só à fusão de ambos os motivos e a transformação da generosidade em suplício que se dá diante do leitor que a fábula deve essa densa comicidade que constitui a sua verdadeira essência. Ao término da fábula, quando o convidado foge como um louco para sua casa, os dois planos se fundem mais uma vez para destacar com extrema intensidade todo o absurdo e a contraditoriedade dos dois motivos, dos quais se teceu a fábula.

O cafetã de Trichka

Vodovózov também se queixava desta fábula. Assinalava que não havia meio de fazer as crianças entenderem que o autor aqui tinha em vista fazendeiros em apuros e proprietários ineptos: ao contrário, as crianças viam em Trichka o herói, o astuto alfaiate lendário que constantemente cai em apuros e sempre sai deles com novo engenho e novo humor (27, p. 74). Os dois pontos da fábula, de que falamos o tempo todo, manifestam-se aqui de forma extremamente simples e clara uma vez que estão situados no próprio plano da narração. Cada novo remendo que Trichka coloca é ao mesmo tempo um novo rasgão, e a cada novo remendo cresce na mesma proporção um novo rasgão. Ocorre uma alternância efetivamente fabulosa de corte e reconstituição do cafetã. Este passa aos nossos olhos por duas operações inteiramente opostas, fundidas de maneira indissolúvel e contrapostas pelo próprio significado. Trichka costura novas mangas mas corta as abas do cafetã, e nós nos alegramos ao mesmo tempo do novo engenho de Trichka e nos condoemos de seu novo sofrimento.

A cena final torna a reunir os dois planos, ressaltando a sua natureza absurda e irreconciliável e apresentando a sua aparente combinação apesar da contradição existente: "Está alegre o meu Trichka, embora use um cafetã mais curto até do que um colete."

Assim ficamos sabendo de imediato que o cafetã foi definitivamente consertado e definitivamente estragado, e que ambas as operações foram levadas até o fim.

O incêndio e o diamante

Nesta fábula, Krilov contrapõe o brilho nocivo do incêndio ao brilho útil do diamante, e seu sentido, evidentemente, favorece a glória da virtude e indica o mérito do brilho tranqüilo e útil. Entretanto, nos comentários a essa fábula já encontramos dados que provocam a suspeita do psicólogo. "Como se sabe, Krilov gostava muito dos incêndios, graças ao que a sua representação na sua obra distingue-se por um brilho especial." Aqui cabe lembrar que o incêndio era para Krilov o mais notável espetáculo. Não perdia nenhum incêndio importante e sobre cada um deles conservava as mais vivas impressões. "Não há dúvida", observa Pliétniev, "de que desse estranho traço da sua curiosidade resultou que nas suas fábulas as descrições dos incêndios são tão impressionantemente precisas e originalmente bem construídas." (60, p. 139)

Verifica-se que Krilov gostava de incêndios e sua paixão pessoal contraria o sentido geral que ele dá à fábula. Isto sozinho já nos leva a refletir que o sentido está aqui traduzido de forma um tanto maliciosa e que, sob este sentido basilar, pode residir outro que o destrói diretamente. De fato, basta examinar a descrição do incêndio para perceber que ela foi efetivamente produzida com toda a magnificência e o colorido da sensibilidade em êxtase própria do autor, sem ser destruído nem sequer o mínimo pelas posteriores considerações do diamante. É notável ainda que a fábula é representada o tempo todo como discussão e competição entre o incêndio e o diamante.

"Como tu, com todo o teu jogo
– disse o Fogo –, és insignificante diante de mim!..."

E então o diamante responde ao incêndio:

"E quanto maior é teu furor ao arder,
Tanto mais próximo estás talvez do fim!"

Assim ele expressa o sentido não só dessa fábula singular mas o sentido de qualquer outra fábula, ou de qualquer ação que se desenvolvessem ao mesmo tempo em dois sentidos opostos. E quanto maior é a fúria com que arde um plano da fábula mais ele caminha para o fim, e o outro plano mais se aproxima e se investe dos seus direitos.

A peste dos animais

Esta belíssima fábula de Krilov promove-se quase em nível de poema, e o que Jukovski disse do quadro da peste animal pode-se estender a toda a fábula no seu conjunto. "Eis uma bela representação de uma epidemia... Krilov tomou de empréstimo a La Fontaine a arte de misturar com uma narração simples e leve quadros verdadeiramente poéticos.

A morte ronda os campos, barrancos e cimos de montanhas;
Espalham-se por toda parte as vítimas do seu furor, –

Eis dois versos que não prejudicariam nenhuma descrição de uma epidemia em um poema épico." (54, p. 513)

De fato, a fábula aqui se projeta às alturas do poema épico. Seu verdadeiro sentido revela-se nos quadros profundamente sérios que aqui se desenvolvem, e é muito fácil mostrar que esta fábula, que por suas dimensões equivale a um pequeno poema e apenas no final apresenta um esboço de moral, acrescido evidentemente como desfecho, não pode reduzir seu significado a tal moral.

E entre as gentes também se diz!
Quem é mais cordato é o culpado.

Os dois planos da fábula são complexos em termos psicológicos: de início apresenta-se um quadro dos terríveis estragos da morte, e isto criou um fundo angustiante e profundamente trágico sobre o qual se desenvolvem todos os acontecimentos posteriores: os animais começam a fazer confissões, o discurso do leão apresenta um tom hipócrita, todos os discursos dos outros animais se desenvolvem num plano de subestimação hipócrita dos seus próprios pecados cujo peso é inusitadamente objetivo, como por exemplo:

Além do mais, pai,
Acredita que é uma grande honra para as ovelhas,
Se tu te dignas a comê-las...

Ou a confissão do leão:

Confessemos, amigos meus!
Oh, reconheço – embora me doa –,
Eu também não tenho razão!
Pobres ovelhinhas – por quê? – bem inocentes
Devorei sem compaixão:
E às vezes – quem já não pecou? –
Até pastor já devorei...

Aqui assume notória evidência a contraposição do peso do pecado e desses adendos e justificativas hipocritamente atenuantes do tom hipocritamente confessional. O tom de contraposições da fábula manifesta-se num magnífico discurso do boi, que não encontra paralelo na poesia russa. Diz ele nesse discurso:

Muge o Boi, resignado: "E nós
Também somos pecadores. Há cinco anos, no inverno,
Quando as forragens andavam escassas,
O capeta me empurrou para o pecado: sem encontrar ninguém
[para pedir emprestado
Roubei da meda do popi um molho de feno"

Esse "E nós/também somos pecadores" evidentemente é uma brilhante contraposição a tudo o que antes foi dito. Se antes o imenso pecado foi representado numa moldura de autojustificação, aqui o pecado insignificante é apresentado numa moldura tão patética de auto-acusação que cria no leitor a sensação de que a própria alma do boi se desnuda diante de nós nestes sons mugentes e prolongados.

Há muito tempo os nossos manuais escolares citam esses versos, afirmando que Krilov atinge nele o milagre da onomatopéia, mas é evidente que a meta de Krilov não era produzir onomatopéia no caso dado, mas coisa bem diferente. Uma interessantíssima mudança estilística que Krilov introduziu na fábula de La Fontaine nos convence de que a fábula acima citada encerra efetivamente todo o sentido nessa contraposição dos dois planos, tomados com toda a seriedade e desenvolvidos nessa dependência inversamente proporcional que encontramos em toda aquela fábula. Em La Fontaine o papel do boi é desempenhado pelo asno. Seu discurso lembra o de um tolo e guloso e carece totalmente daquela seriedade e profundidade éticas atribuídas aos versos de Krilov pela indecomponível poeticidade que ecoa ao menos no plural em que se explica o boi.

A esse respeito escreve M. Lobanov: "Em La Fontaine o asno confessa seus pecados em versos belos; mas Krilov o substitui por um boi, um animal que não é considerado estúpido como o asno mas apenas ingênuo. Essa substituição é ainda mais perfeita porque ouvimos no seu discurso mugidos tão naturais que é impossível substituí-los por outros sons; e essa beleza de que se vale o nosso poeta com extrema prudência suscita sempre no leitor um verdadeiro prazer." (60, p. 65)

Eis a tradução exata dos versos de La Fontaine: O asno diz por sua vez: "Lembro-me de que há alguns meses a fome, o acaso, um capim macio e – acho eu – algum diabo me empurraram a isto: tosei um bocadinho do capim do prado. Eu não tinha para isto direito nenhum, como se deve falar honestamente." Esta comparação deixa absolutamente claro o quanto foi profunda e séria a reformulação que Krilov introduziu na sua fábula e o quanto ela mudou toda a estrutura emocional da fábula. Nela há tudo o que costumamos encontrar no poema épico: o aspecto sublime e a imponência da estrutura emocional geral e da linguagem, o heroísmo verdadeiro em contraposição a algo oposto, e no fechamento, por assim dizer na catástrofe da fábula, mais uma vez os dois planos se unificam e as palavras finais traduzem justamente dois sentidos diametralmente opostos:

Ditaram a sentença:
E o boi foi jogado na fogueira.

Isto significa ao mesmo tempo o supremo heroísmo sacrificial do boi e a suprema hipocrisia dos outros animais.

Cabe destaque especial nesta fábula à arte e à astúcia com que o autor dissimulou a contradição que ela encerra. De uma ótica

externa não existe nenhuma contradição: o próprio boi condenou a si mesmo à morte com seu discurso, os animais apenas confirmaram a sua auto-acusação; diante dos nossos olhos é como se não houvesse luta entre o boi e os outros animais; mas esse aparente acordo apenas camufla ainda mais a contradição corrosiva da fábula. Esta consiste nos dois planos psicológicos absolutamente contraditórios, em que uns são movidos exclusivamente pelo desejo de salvar-se e fugir à condição de vítima, enquanto os outros são tomados de uma sede inesperada e contrária de façanha heróica, valentia e sacrifício.

O lobo no canil

Esta fábula, a mais admirável das fábulas de Krilov, não encontra paralelo nem pela impressão emocional geral que produz nem pela estrutura externa a que está subordinada. Nela não há nenhuma moral nem conclusões, o jocoso e a zombaria quase não encontram espaço em seus versos severos. E quando uma vez parecem ecoar dos lábios do monteiro, estão impregnados de um significado oposto tão sinistro que não parecem ter nada de jocoso.

No fundo, temos nessa fábula um pequeno drama, como Bielinski às vezes denominava as fábulas de Krilov. Ou, se não podemos definir mais de perto o seu sentido psicológico, estamos diante do verdadeiro germe da tragédia.

Como diz com razão Vodovózov: "*O lobo no canil* é uma das mais admiráveis fábulas de Krilov. Entre elas há poucos tesouros semelhantes. Sem pecar contra a verdade, a fábula *O lobo no canil* pode ser chamada de criação genialíssima da arte literária; nenhum fabulista, russo ou estrangeiro, criou nada semelhante." (90, p. 129)

As apreciações de Vodovózov são absolutamente justas, sua conclusão é precisa, mas se nos interessarmos em saber o que leva o crítico a fazer uma avaliação tão alta dessa fábula saberemos que, ao interpretá-la, Vodovózov não foi muito além dos outros críticos. "Se quiserem perceber todo o sentido profundo e impressionante, pela verdade, da referida fábula de Krilov, leiam-na em simultaneidade com a história da guerra de 1812." (90, p. 129)

Isto diz tudo. Há muito tempo essa fábula vem sendo interpretada e compreendida unicamente em função dos acontecimentos históricos que ela pretensamente representaria. Conta-se que Kutúzov* viu a si mesmo no personagem do monteiro, e ao ler as palavras "pois é, amigo, estou grisalho", tirou o boné e passou a mão nos cabelos. É claro que o lobo era Napoleão, e todas as circunstâncias da fábula reproduziriam a difícil situação em que Napoleão se encontrou depois da vitória em Borodinó.

Não vamos entrar na questão complexa e confusa de saber se isso foi assim ou assado, e, se foi assim, com que grau de verdade e precisão manifestou-se a dependência da fábula em face da realidade histórica. Digamos francamente que o pretexto histórico nunca nos explicará nada na fábula. Esta, como toda obra de arte, pode surgir por qualquer motivo, está sujeita às suas próprias leis de desenvolvimento, e estas nunca poderão ser explicadas como simples reflexo especular da realidade histórica. No melhor dos casos, esse motivo pode servir de ponto de partida para as nossas conjeturas, pode nos ajudar a desenvolver o fio da nossa interpretação e, no melhor dos casos, não passar de mera insinuação.

Mas aproveitemos essa insinuação. Ela e a comparação da fábula com a situação trágica de Napoleão triunfante já sugerem o caráter sério e especialmente ambíguo da estrutura interiormente contraditória do enredo que lhe serve de base. Mas vamos analisá-la. Tentemos descobrir o sentimento contraditório que reside nela, distinguir os dois planos opostos em que ela se desenvolve. O primeiro que nos chama a atenção é a insólita angústia, próxima do pânico, esboçada com intraduzível maestria na primeira parte da fábula. Surpreende que a impressão decorrente do erro do lobo se reflita antes de tudo não na perplexidade do lobo mas no desconcerto incomum que provoca no canil.

> De repente levantou-se todo o canil
> Ao farejarem perto o cinzento brigão,
> Os cães começaram a ladrar e investiram para a luta;

.............

* M. I. Kutúzov, o lendário comandante das tropas russas que, em 1812, derrotaram as tropas de Napoleão Bonaparte, depois que este saíra vitorioso na batalha da aldeia de Borodinó, ocupara e incendiara Moscou. (N. do T.)

Os perreiros gritam: "Cuidado, rapazes, por aí tem ladrão!"
E num instante fecham as portas;
Num instante o canil vira um inferno.
Uns correm com cacetes,
Outros com espingardas.
"Luz", gritam, "luz!"
E trazem luz.

Aqui cada palavra é a imagem do inferno. Todos esses versos cheios de ruído, correria, gritos, pancadaria, confusão, que como uma avalanche caem sobre o lobo, súbito assumem um plano bem diferente; os versos se tornam longos, lentos e serenos, logo que passam a descrever o lobo.

Meu lobo está sentado com o traseiro encostado num canto,
Morto de fome e pêlos eriçados.
Parece querer comer a todos com os olhos;
Mas ao ver que não está diante de um rebanho,
E que finalmente chegou a hora
De dar conta das ovelhas,
Mete-se meio astuto
a negociar!...

O insólito contraste do movimento no canil e do lobo esquecido num canto já nos predispõe de determinado modo: vemos que a luta é impossível, que o lobo está encurralado desde o primeiro minuto, que sua morte não só já se definiu como quase foi executada aos nossos olhos –, e em vez do desconcerto, do desespero, das súplicas, ouvimos o início majestoso do verso, como se falasse um imperador: "E começou assim: 'Amigos, por que todo esse barulho?'" Aqui não só é majestoso esse "E começou assim", como se se tratasse de um começo muito solene, mas também é impressionantemente sério, em contraste com o anterior, esse apelo "amigos" ao som do tropel de pessoas que correm de espingarda e cacete na mão, e especialmente esse irônico "por que todo esse barulho?" Chamar de barulho o inferno anteriormente descrito e ainda perguntar por quê significa usar de uma singular audácia poética e liquidar, depreciar e reduzir a nada, com uma nota de desdém, tudo o que se opõe ao lobo, e fazê-lo e em um nível de

ousadia muito difícil de encontrar na poesia russa. Isto só já contraria tanto o verdadeiro sentido da situação criada e deforma tanto o estado de coisas, claro desde o início para o leitor, que estas simples palavras já criam claramente e fazem projetar-se no desenrolar da fábula um segundo plano tão necessário para o seu desenvolvimento. E as palavras subseqüentes do lobo continuam a desenvolver esse novo segundo plano com uma ousadia incomum.

"Vim para fazer as pazes, não para brigar;
Esqueçamos o passado e vivamos em harmonia geral!
E doravante eu não só não tocarei num rebanho daqui
Como estou disposto a lutar por eles contra outros,
E com meu juramento de lobo afirmo,
que eu..."

Aqui tudo está construído com uma entonação de magnificência e tudo contraria o verdadeiro estado de coisas: com os olhos ele quer comer a todos, com as palavras promete protegê-los; na realidade, está em estado lastimável metido com o rabo num canto, da boca para fora veio fazer as pazes com eles e com benevolência promete não mais tocar nos rebanhos; na realidade os cães estão prontos a despedaçá-lo a cada instante, verbalmente ele lhes promete proteção; em realidade, estamos diante de um ladrão, que afirma com juramento de lobo o seu "eu" inusitadamente ressaltado pelo intervalo do discurso. Aqui continua a completa contradição entre os dois planos na vivência do próprio lobo e entre os estados verdadeiro e falso das coisas. O monteiro interrompe o discurso do lobo e lhe responde em um tom e estilo claramente diversos. Se a linguagem do lobo, como o definiu com toda razão um crítico, é de tom popular porém elevado, a do monteiro se opõe a ela como linguagem de relações e assuntos cotidianos. As suas expressões familiares "vizinhos", "companheiro", "índole", etc. são o mais completo contraste com a solenidade do discurso do lobo. Mas pelo sentido dessas palavras eles continuam a negociar, o monteiro está disposto a um arranjo pacífico, dá o seu de acordo no sentido direto do termo à proposta de paz do lobo. Só que essas palavras significam ao mesmo tempo algo inteiramente contrário. E na genial oposição "tu és cinzento e eu, companhei-

ro, sou grisalho" a diferença entre a sonora "r" e a surda "d"* ainda não tinha sido relacionada com uma associação semântica tão rica quanto aqui. Dissemos certa vez que o colorido emocional dos sons depende do quadro semântico de que eles participam. Os sons ganham expressividade emocional em função do sentido da totalidade em que desempenham os seus papéis, e esta divergência fônica, impregnada de todos os contrastes anteriores, produz a fórmula sonora desses sentidos diversos.

Em realidade, mais uma vez a catástrofe da fábula é a que funde em dois planos, que se revelam simultaneamente nas palavras do monteiro:

"E ademais é costume meu
Não fazer arranjo com lobos
Antes de esfolá-los."
E soltou os cães contra o lobo.

As negociações terminam num arranjo, a perseguição termina em morte. O mesmo verso fala das duas coisas.

Assim poderemos formular a nossa tese mais ou menos da seguinte maneira: a nossa fábula, assim como todas as outras, desenvolve-se em dois planos emocionais opostos. Desde o início fica claro para nós o impetuoso ataque ao lobo, que equivale à sua morte. Essa ameaça crescente, sem cessar um único minuto, perdura ao longo de todo o fluxo da fábula. Paralelamente, porém, como que sobre ela desenvolve-se o plano oposto – as negociações em que uma das partes quer fazer as pazes e a outra está de acordo, em que os papéis das personagens vão mudando surpreendentemente já que o lobo promete sua proteção e faz juramento de lobo. Podemos nos convencer de que esses dois planos são dados na fábula com toda a realidade poética se atentarmos para a avaliação dual que o autor faz naturalmente de cada uma de suas personagens. Acaso podemos dizer que o lobo é deplorável nessas negociações majestosas, nessa coragem incomum e serenidade absoluta? Acaso podemos deixar de nos admirar de que a

* *Siêr* (cinzento) e *siêd* (grisalho): formas apocopadas dos adjetivos russos *siêrii* (cinzento) e *siedói* (grisalho). (N. do T.)

confusão e a inquietação não são atribuídas aos lobos mas aos perreiros e aos cães? Se atentarmos para a crítica tradicional, acaso não soa ambígua a comparação dos nobres e comerciantes de Kaluga com os perreiros e os cães da fábula de Krilov? Vejamos as palavras de Vodovózov: "Os comerciantes de Kaluga recolheram em dois dias cento e cinqüenta mil rublos. Os nobres da cidade presentearam em um mês quinze mil homens à milícia. Agora já podemos compreender as palavras de Krilov.

Num instante o canil virou inferno.
Correm: uns de cacete na mão,
Outros de espingarda.

"É um quadro de povo armado: uns pegam forcados, outros machados, aqueles cacetes, esses chuços e outros gadanhas."

Se concordarmos com que a fábula *O lobo no canil* reproduz em termos artísticos a invasão da Rússia por Napoleão e a grande luta do nosso povo contra ele, isto evidentemente ainda não destrói de maneira nenhuma aquele espírito heróico absolutamente notório da fábula que tentamos caracterizar.

Sem nenhum exagero, achamos que podemos definir como trágica a impressão que esta fábula causa, porque a fusão dos dois referidos planos suscita a emoção característica da tragédia. Sabemos que nessa fábula se desenvolvem dois planos que acabam por desfechar uma catástrofe comum, que marca ao mesmo tempo a culminância da destruição e a culminância do triunfo do herói. Os psicólogos e teóricos da arte costumam considerar como trágica a impressão contraditória em que os instantes supremos do triunfo do nosso sentimento coincidem com os momentos finais da destruição. Essa contradição Schiller expressou nas conhecidas palavras do herói trágico: "Tu elevas meu espírito, destruindo-me", e pode ser aplicada a essa fábula. Por acaso alguém dirá que o fio da burla está voltado contra o lobo? Ao contrário, nossa sensibilidade está organizada e orientada de tal modo que se nos fazem compreensíveis as palavras de um crítico, segundo quem Krilov, ao expor o lobo à morte, poderia ter dito, parodiando o texto evangélico e as palavras de Pilatos que expôs Cristo à morte: "*Ecce lupus.*"

Tentemos resumir a nossa análise sintética das fábulas. Esse resumo será estruturado em três níveis: queremos fazer um balanço das nossas impressões causadas pelo conjunto da poesia de Krilov, queremos saber o seu caráter, o seu sentido geral; depois, partindo dessas primeiras conclusões, precisamos generalizar de alguma forma as nossas idéias sobre a natureza e a essência da própria fábula e, por último, teremos de tirar conclusões psicológicas sobre a estrutura da reação estética que a fábula em poesia suscita em nós, sobre os mecanismos gerais do psiquismo do homem social que são acionados pelas rodas da fábula e sobre o tipo de ação que o indivíduo realiza sobre si mesmo com o auxílio da fábula.

Antes de mais nada, verificamos a trivialidade e a inverdade substancial das concepções correntes sobre Krilov e sua poesia, a que já nos referimos de certo modo no início do nosso capítulo. Até os detratores de Krilov são forçados a reconhecer que neste fabulista existe "uma paisagem bela e poética" e que ele é dono de "uma forma inimitável e um humor fulgurante" (6, p. 10).

Entretanto, o que esses autores não conseguem entender é o que precisamente esses elementos isolados da poesia introduzem na fábula, segundo eles, pequena e em prosa. Gógol descreve brilhantemente um verso de Krilov, ao dizer: "O verso de Krilov soa onde nele soa o objeto, movimenta-se onde se movimenta o objeto, sai fortalecido onde se fortalece o sentido e se torna de repente leve, cede à tagarelice leviana do lobo." Por último, os mais raivosos críticos evidentemente não conseguiriam classificar como superficiais versos tão complexos como os que se seguem:

Odóbrili oslí oslóvo
Krásno-khítro splietenó slóvo
(Endossaram os asnos a asnice
Saiu a palavra elóqüo-sutil)*

.............

* O segundo verso apresenta extrema dificuldade para a tradução, a começar pela locução adverbial de modo *krásno-khítro*, derivada dos adjetivos *krásnii* (vermelho, belo, mas com radical *krasn* apontando para *kras-noriétchie* ou *krasnorietchívii*, respectivamente eloqüência e eloqüente) e *khítrii*, que significa astuto, ardiloso, sutil, artificioso, etc. Traduzimos *splietenó* (urdido, tecido) por "saiu" na tentativa de aproximar o texto em português do original em termos de sentido, sonoridade e métrica. (N. do T.)

Acontece, porém, que os críticos não conseguiram explicar o sentido destes e de outros versos de Krilov, caindo sempre em contradição ao se deixarem enlevar pela poeticidade da escrita de Krilov e pelo profundo prosaísmo da natureza de sua fábula. Não haverá nesse escritor algum enigma até hoje não entendido nem decifrado pelos pesquisadores, como observa corretamente um dos seus biógrafos? Não parece surpreendente o fato de que Krilov, como já foi testemunhado, alimentasse sincera aversão à própria natureza da fábula, que sua vida tivesse representado tudo o que se pode imaginar de oposto à sabedoria do viver e à virtude do homem médio? Foi um ser especial em todos os sentidos: em suas paixões, em sua preguiça, em seu ceticismo, por isso parece estranho ter-se tornado, segundo expressão de Aikhenvald, o senhor absoluto dos quartos infantis e agradado a todos como personificação da sabedoria prática. "O processo do renascimento do satírico no fabulista realizou-se de um modo nem de longe indolor. Pliétniev, que conheceu Krilov de perto, ainda em vida do fabulista escreveu: 'Talvez esse estreito horizonte de idéias, devido ao qual é difícil prever de saída um vasto campo, tenha outrora gerado nele aversão à poesia apológica que ele não esqueceu até hoje.' É curioso ouvir como ele se lembra de Dmítriev, seu antecessor e outro fabulista famoso, o primeiro a persuadi-lo a compor fábulas depois de ter lido traduções de fábulas de La Fontaine feitas por Krilov em tempo ocioso. Após superar a aversão por esta modalidade e abafar a antiga paixão pela poesia dramática, Krilov passou algum tempo limitando-se ora a imitar, ora a reformular fábulas famosas." (Cf. 59)

Será que em suas fábulas não se manifestou essa aversão inicial e a paixão abafada pela poesia dramática? Como iríamos supor que esse processo doloroso de transformação do satírico em fabulista iria transcorrer de modo a não deixar nenhuma marca em sua poesia? Para isto caberia supor a princípio que a poesia e a vida, a obra e o psiquismo representam dois campos sem nenhuma comunicação entre si, o que, evidentemente, contraria todos os fatos. É claro que ambos se refletiram e se manifestaram na poesia de Krilov, e talvez não deixemos o leitor admirado se aventarmos a seguinte hipótese: a aversão à fábula e a afeição à poesia dramática manifestaram-se, evidentemente, nesse segundo sentido

das suas fábulas que procuramos revelar constantemente. Talvez não seja psicologicamente infundada a nossa hipótese de que este segundo sentido rompeu o estreito horizonte das idéias da fábula em prosa que o repugnava e o ajudou a desenvolver o amplo campo da poesia dramática, que era a sua paixão e constituía a verdadeira essência da fábula em poesia. Em todo caso, poderemos aplicar a Krilov o admirável verso que ele mesmo escreveu sobre o escritor

Ele um veneno sutil, que em suas obras destilava –

e esse veneno sutil, que procuramos revelar constantemente como um segundo plano que está presente em todas as suas fábulas, aprofunda, intensifica e imprime a verdadeira ação poética à sua narração.

Entretanto, nós não insistimos em que Krilov tenha sido exatamente assim. Não dispomos de dados suficientes para julgar com segurança. Mas podemos dizer com certeza que essa é a natureza da fábula. É curioso nos basearmos em Jukovski, para quem era absolutamente clara a contraposição das fábulas em poesia e prosa: "É provável que antes ela tenha sido domínio não do poeta mas do orador e do filósofo... Na história da fábula podemos observar três épocas principais: a primeira, quando ela não era senão um simples recurso retórico, um exemplo, uma comparação; a segunda, quando ganhou existência própria e se tornou um dos procedimentos mais eficazes da apresentação das verdades morais para o orador ou para o filósofo da moral, e estas são as fábulas de Esopo, de Fedro e, em nossa época, de Lessing; a terceira, quando passou do campo da oratória para o campo da poesia, vale dizer, quando adquiriu a forma que deve em nossa época a La Fontaine e, na Antiguidade, a Horácio." (54, p. 509)

Ele diz francamente que os fabulistas antigos devem ser incluídos antes entre simples moralistas que entre os poetas. "Mas ao tornar-se domínio dos poetas a fábula muda também de forma: o que antes era simples acessório – estou falando da ação – torna-se o principal... O que eu exijo do poeta? Que cative minha imaginação descrevendo fielmente as personagens; que sua narração me obrigue a ter viva participação nela; que domine a minha atenção e a minha sensibilidade, levando-as a operarem de acordo

com as qualidades morais próprias; que a magia da poesia me arraste consigo para este mundo mental criado pela imaginação e me faça temporariamente, por assim dizer, um concidadão dos que a povoam..." Se traduzirmos essas comparações poéticas para a linguagem corrente, uma coisa fica perfeitamente clara: que a ação nas fábulas deve dominar a sensibilidade e a atenção, que o autor nos deve forçar a participar vivamente das alegrias e tristezas da cigarra e da morte e grandeza do lobo. "Do que foi dito anteriormente, infere-se que a fábula... pode ser naturalmente: em prosa, onde a ficção, sem nenhum adorno, limitada a simples narração, serve apenas de véu transparente de uma verdade moral; em poesia, onde a ficção aparece adornada de todas as riquezas da poesia, onde o objeto principal do poeta, ao fixar na mente uma verdade moral, é agradar a imaginação e comover o sentimento." (54, p. 510)

Deste modo, a divisão de fábula em prosa e fábula em poesia torna-se como que uma verdade evidente para todos, e as leis, aplicáveis à fábula em prosa vêm a ser absolutamente contrárias àquelas às quais a fábula em poesia está subordinada. Jukovski diz em seguida que o poeta deve "desenvolver a sua narração em versos, isto é, enfeitar o relato simples com expressões elevadas, com fantasias poéticas e quadros, diversificando-o com torneios audaciosos". São suas essas palavras magníficas: "Procurem na fábula *Os falcões e os pombos*... a descrição da batalha; ao ler essa descrição, os leitores poderão imaginar que se trata dos romanos e dos alemães, tanta é a poesia que há nela; mas o tom do poeta não lhes parecerá nem um pouco inconveniente ao seu objeto. Por quê? Porque na imaginação ele está presente no acontecimento que descreve, é o primeiro a estar certo de sua importância; não concebe enganar o leitor, mas está enganado." A meta do estilo poético aplicado à fábula é apresentada aqui com absoluta clareza. Vemos que a descrição da fábula suscita em nós o mesmo sentimento que experimentamos quando lemos sobre a batalha dos falcões e dos pombos, como se diante de nós se desenvolvesse uma batalha entre germanos e romanos. A fábula suscita um sentimento importante e forte, e para isto estão voltados todos os recursos poéticos do escritor. "É como se o leitor presenciasse mentalmente a ação que o poeta descreve." (54, p. 512)

Desse ponto de vista fica perfeitamente claro que se os dois planos da fábula, a que estamos nos referindo constantemente, são apoiados e representados com toda a força do procedimento poético, ou seja, existem não só como contradição lógica porém bem mais como contradição emocional, a emoção do leitor da fábula é, em seu fundamento, uma emoção de sentimentos opostos que se desenvolvem com a mesma intensidade e em completa contigüidade. E todos aqueles elogios que Jukovski e todos os outros esbanjam ao verso de Krilov significam, no fundo, apenas uma coisa para o psicólogo: que essas emoções se estruturam sobre toda a garantia da sua intensidade e são suscitadas com necessidade forçada pela própria organização do material poético. Jukovski cita um verso de Krilov e conclui: "É pintura nos próprios sons! Duas palavras longas – *khodéniem* e *triassíno** – representam magnificamente o abalo do pântano... No último verso, ao contrário, a beleza está na fusão habilidosa de palavras monossílabas que, com sua harmonia, representam saltos e tremelicos." (54, p. 514) Ele se refere a outra fábula: "Os versos voam com a mosca. Seguem-se imediatamente outros versos, que representam o oposto, a lentidão do urso, aqui todas as palavras são longas, os versos se alongam... Todas essas palavras... representam magnificamente a lentidão e a prudência: após cinco versos longos e pesados segue-se um hemistíquio rápido: e zás! Uma pedrada na testa do amigo." Isso é um raio, uma pancada! Eis a verdadeira poesia, e que contraposição entre este último quadro e o primeiro!

De tudo isso segue-se apenas uma conclusão: ao ler a fábula em poesia não nos sujeitamos de maneira nenhuma à regra que Potiebnyá considera obrigatória: "Quando a fábula nos é dada no seu aspecto concreto a que eu me referi e não no aspecto abstrato, em coletânea, ela exige, para ser entendida, que o ouvinte ou leitor encontre na própria lembrança certo número de eventuais aplicações, de casos possíveis. Sem isto a sua compreensão será impossível e essa seleção de casos possíveis requer tempo. Isso explica o conselho... de Turguiêniev: Ler essas fábulas lentamente...

..............

* *Khodéniem*: em movimento, marcha, andamento, etc.; *triassíno*: forma adverbial derivada de *triassína*, que significa tremedal. (N. do T.)

"A questão não está na leitura lenta mas na seleção dos possíveis casos de aplicações que acabei de lembrar." (92, pp. 81-82)

Não é nada disso. É totalmente falso imaginar que o leitor, ao ler uma fábula em coletânea, recorde mentalmente os casos da vida adequados a essa fábula. Ao contrário, pode-se dizer com segurança que ao ler a fábula ele não está ocupado com nada a não ser com aquilo que a própria fábula narra. Entrega-se inteiramente ao sentimento que a fábula lhe suscita e não se lembra de nenhum outro caso. Foi exatamente essa a sensação que nos ficou do exame de cada fábula.

Assim, vemos que na fábula não só não há aquelas contraposições a todas as outras modalidades de poesia em que insistem sempre Lessing e Potiebnyá como as suas propriedades distintivas; ao contrário, como modalidade elementar de poesia ela implica o germe da lírica, da epopéia e do drama. Não foi por acaso que Bielinski chamou de pequenos dramas algumas fábulas de Krilov. Com isto ele definiu corretamente não só a exterioridade dialógica mas também a essência psicológica da fábula. Muitos definiram a fábula como um pequeno poema, e vimos que o próprio Jukovski ressaltou a proximidade entre a fábula e o poema épico. Seria o maior erro pensar que a fábula é forçosamente uma zombaria, uma sátira ou uma brincadeira. Ela é infinitamente diversificada pelos gêneros psicológicos que engloba, e nela está de fato presente o germe de todos os gêneros de poesia. Lembremos a opinião de Croce, segundo quem o problema do gênero é, no fundo, um problema psicológico pela própria essência. A par com fábulas como *O gato e o rouxinol* ou *A dança dos peixes*, que podem ser qualificadas como a mais cruel sátira social e até política, vemos em Krilov o germe psicológico do trágico em *O lobo no canil* e o germe psicológico do épico em *A peste dos animais* e o germe do lirismo em *A cigarra e a formiga*. Já tivemos oportunidade de dizer que toda a lírica, como os poemas "O veleiro", "As nuvens", etc., de Liérmontov, ou seja, a lírica que opera com objetos inanimados, nasceu indiscutivelmente da fábula, e Potiebnyá tem razão na única passagem do seu livro onde precisamente esses poemas líricos são comparados à fábula, embora ele dê uma explicação falsa para essa comparação. No fundo, chegamos a uma conclusão falsa sobre a natureza da fábula que poderíamos

retirar do *Dicionário enciclopédico* sem qualquer trabalho. Ali está escrito que a fábula "pode distinguir-se pelo tom épico, lírico ou satírico" (141, p. 150). É como se não tivéssemos descoberto nada de novo em comparação com a verdade, que desde o início era domínio comum. Entretanto, se lembrarmos as grandes conclusões que tiramos daí, como conseguimos colocar essa natureza da fábula na dependência das leis gerais da poesia, que entramos em contradições com as teorias tradicionais desenvolvidas por Lessing e Potiebnyá, talvez possamos reconhecer que a nossa análise enriqueceu essa verdade com um conteúdo absolutamente novo. Um pequeno exemplo o explica. Lessing cita a fábula sobre o pescador. "O pescador puxou a rede do mar, pescou os peixes grandes que haviam caído nela e deixou os pequenos escaparem pela rede e voltarem felizes ao mar... Essa narrativa está entre as fábulas de Esopo mas não é absolutamente uma fábula ou, no melhor dos casos, é uma fábula muito medíocre. É desprovida de qualquer ação. Contém um único e simples fato que pode ser perfeitamente escrito, e quando este fato único – os peixes grandes ficaram e os pequenos escaparam – eu completo com toda uma série de outras circunstâncias, continua sendo nele e não em tais circunstâncias que está contida a moral." (151, S. 26)

Se examinarmos essa mesma fábula do ponto de vista que usamos, chegaremos justamente a conclusões inversas. Veremos que essa narrativa é um excelente enredo de fábula que se presta facilmente ao desdobramento em dois planos: a nossa expectativa se intensifica pelo fato de que os peixes grandes, caídos na mesma desgraça com os pequenos, evidentemente têm mais chances de salvação do que os pequenos. Estes, ao contrário, parecem impotentes na desgraça. Se o processo de ação da fábula fosse desenvolvido de tal modo que a cada intensificação desse plano se preparasse e crescesse simultaneamente o plano exatamente oposto, ou seja, crescesse a impotência dos peixes grandes e as chances de salvação dos pequenos, essa fábula não sairia má.

Assim, vemos na prática quais as duas concepções psicológicas opostas de fábula são possíveis. Isto é pouco. Tendemos a afirmar que em semelhante forma isto ainda não é uma fábula em poesia. Pode vir a ser apenas se o poeta desenvolver a contradição nela contida e nos levar na prática a participar como que mentalmente

dessa ação que se desenvolve em um e outro plano, e se for capaz de, com versos e outros procedimentos estilísticos de ação, suscitar em nós dois sentimentos estilística e contraditoriamente orientados e em seguida destruí-los na catástrofe das fábulas em que ambas as correntes parecem fundir-se num curto-circuito.

Resta apenas nomear e formular a generalização psicológica da nossa reação estética diante da fábula que abordamos de perto. Podemos sugerir a seguinte formulação: toda fábula e, conseqüentemente, a nossa reação estética à fábula, desenvolve-se sempre em dois planos, e esses dois planos crescem simultaneamente, intensificando-se e elevando-se de tal forma que, no fundo, ambos constituem a mesma coisa e estão reunidos numa ação, permanecendo sempre duais.

Em *A gralha e a raposa*, quanto mais forte é o elogio tanto mais forte é a zombaria; o elogio e a zombaria estão contidos numa mesma frase que é, ao mesmo tempo, elogio e zombaria e que unifica em um todo esses dois sentidos opostos.

Em *O lobo e o cordeiro*, quanto mais forte é a razão do cordeiro, que, aparentemente, deveria afastá-lo da morte, mais próxima esta se torna. Em *A cigarra e a formiga*, quanto mais notória é a despreocupação tanto mais intensa e próxima se torna a morte. Neste exemplo se explica com especial facilidade o que vem sendo dito. Aqui não se trata da simples continuidade temporal que está contida no próprio fato e no material da narrativa da cigarra – primeiro ela cantou, depois caiu em desgraça; primeiro foi no verão, depois no inverno –, e tudo aqui se resume na dependência formal de ambas as partes. A fábula está estruturada de tal modo que quanto mais despreocupada a cigarra passou o verão, quanto mais se acentua a sua alegria, mais horrenda e visível torna-se a sua desgraça. Cada frase que ela pronuncia em sua conversa com a formiga desenvolve, em grau absolutamente idêntico, ambos os planos do quadro. "Passei o verão inteiro cantando despreocupada." Estas palavras representam o contínuo desenvolvimento do quadro da vivacidade e ao mesmo tempo significam a morte definitiva que a ameaça. O mesmo ocorre em *O lobo no canil*, em que, quanto mais serenas e majestosas são as negociações, tanto mais terrível e ameaçadora é a morte real, e quando a paz é concluída começa a perseguição. O mesmo se verifica em *O cafetã de Trichka*

e todas as outras fábulas, e temos plena razão de dizer que a contradição emocional, suscitada por esses dois planos da fábula, é o verdadeiro fundamento psicológico da nossa reação estética.

Entretanto, a questão nem de longe se limita a essa dualidade da nossa reação. Cada fábula implica forçosamente mais um momento específico, que sempre temos denominado convencionalmente de *catástrofe da fábula* em analogia com o respectivo momento da tragédia e que, em analogia com a teoria da novela, talvez fosse mais correto denominar *pointe* (alfinetada, segundo Brik) – o ponto culminante da novela –, que costuma ser uma frase curta caracterizada pela agudeza e pela surpresa. Do ponto de vista do ritmo do enredo, o *pointe* é "o encerramento em um momento instável, como é em música o encerramento na dominante" (96, p. 11).

Essa catástrofe ou alfinetada da fábula é o seu ponto culminante, no qual se reúnem os dois planos em um ato, ação ou frase, revelando toda a sua contraditoriedade, levando as contradições ao apogeu e ao mesmo tempo desarmando a dualidade de sentimentos que esteve sempre se acumulando durante a fábula. Ocorre uma espécie de curto-circuito das duas correntes opostas, no qual essa contradição explode, incendeia-se e resolve-se. Assim se resolve a contradição emocional na nossa reação. Já sugerimos toda uma série de passagens na fábula, onde essa catástrofe e o seu significado psicológico não deixam nenhuma dúvida. Na catástrofe a fábula se concentra como que em um ponto e, levando a tensão ao extremo, resolve de um golpe o conflito de sentimentos que lhe serve de base. Lembremos essas catástrofes, esses breves curtos-circuitos de sentimentos na fábula: "Tu já és culpado por eu querer te comer", diz o lobo ao cordeiro. No fundo, trata-se de um absurdo, porque essa frase é constituída de dois planos da fábula absolutamente diversos, que até agora se desenvolveram em separado. Em um plano – o das disputas jurídicas com o cordeiro e o das acusações lançadas contra ele –, essa frase significa, pelo seu sentido direto, a plena razão do cordeiro e sua completa vitória, marcando a derrota total do lobo. No outro plano, isto significa a destruição total do cordeiro. No conjunto isto é um absurdo no sentido direto, mas no plano do desenvolvimento da fábula é catastrófico no sentido que antes elucidamos. É a contra-

dição interna que põe em movimento a fábula: por um lado, a razão que lhe assiste o salva da morte, se o cordeiro demonstra a sua razão se salvará e o consegue demonstrando essa plena razão, e o lobo reconhece que não há acusações; por outro, quanto maior é a razão que lhe assiste, mais se aproxima da morte, isto é, quanto mais desmascara a futilidade das acusações do lobo mais se revela a verdadeira causa subjacente da morte que, conseqüentemente, se aproxima.

O mesmo se verifica em *A gralha e a raposa*. Lemos na catástrofe: "A gralha grasnou" – este é o ponto culminante da adulação. A adulação fez tudo o que podia, chegou ao apogeu. Mas nesse mesmo ato existe, evidentemente, o cúmulo da zombaria; graças a ela a gralha fica sem o queijo, e a raposa comemora a sua vitória. No curto-circuito, a adulação e a zombaria provocam a explosão e se destroem.

O mesmo verificamos também em *A cigarra e a formiga*, quando no ato final – "agora vai e dança" – ocorre mais uma vez o curto-circuito dessa vivacidade leve, despreocupada e saltitante, expressa no mesmo verso e definitivamente desesperada. Já dissemos que uma vez que a mesma palavra "dança" significa na mesma passagem simultaneamente "morre" e "diverte-te", estamos diante da catástrofe, daquele curto-circuito dos sentimentos de que falamos o tempo todo.

Assim, ao resumir o que dissemos, descobrimos que o veneno sutil constitui provavelmente a verdadeira natureza da poesia de Krilov, que a fábula é o germe da lírica, da epopéia e do drama, e, pela força da poesia nela contida, leva-nos a reagir pelo sentimento à ação que ela desenvolve. Descobrimos, por último, que a contradição emocional e a sua solução no curto-circuito dos sentimentos opostos constituem a verdadeira natureza da nossa reação psicológica diante da fábula. Este é o primeiro passo do nosso estudo. Entretanto não podemos nos furtar a uma antecipação e sugerir que existe uma surpreendente coincidência entre a lei psicológica que descobrimos e as leis há muito sugeridas por muitos estudiosos para as formas superiores de poesia.

Não terá sido isto mesmo que Schiller teve em mente ao referir-se à tragédia, afirmando que o segredo do artista consiste em

destruir o conteúdo pela forma?[5] Será que na fábula o poeta não destrói com a forma artística e a construção do seu material aquele sentimento que ele mesmo suscita com o conteúdo da sua fábula? Essa coincidência muito significativa nos parece plena de sentido psicológico, mas este é um assunto de que ainda falaremos muito nos capítulos posteriores.

Capítulo 7
Leve alento

"Anatomia" e "fisiologia" da narração. Disposição e composição. Característica do material. Sentido funcional da composição. Procedimentos auxiliares. Contradição emocional e destruição do conteúdo pela forma.

Passemos da fábula à análise da novela*. Nesse organismo artístico infinitamente mais elevado e complexo, deparamos com a composição do material no pleno sentido do termo e estamos em condições bem mais propícias para empreender a análise do que quando tratamos da fábula.

Podemos considerar que os elementos básicos de que se constitui qualquer nova novela já foram suficientemente elucidados[1] pelos estudos morfológicos levados a cabo na poética européia e entre nós nos últimos decênios. Como se costuma fazer, é mais conveniente definir como *material* e *forma* da narração os dois conceitos básicos com que nos ocorre operar quando analisamos a estrutura de alguma narração. Como já dissemos, devemos entender por *material* tudo o que o poeta usou como já pronto – relações do dia-a-dia, histórias, casos, o ambiente, os caracteres, tudo o que existia antes da narração e pode existir fora e independentemente dela, caso alguém narre usando suas próprias palavras para reproduzi-lo de modo inteligível e coerente. Devemos denominar *forma* da obra a disposição desse material segundo as leis da construção artística no sentido exato do termo.

..............

* Embora Vigotski analise como novela o texto de Ivan Búnin "Leve alento", trata-se efetivamente de conto, e o próprio autor usa essa categoria o mais das vezes em seu ensaio. Por isso achamos que o termo *conto* é mais adequado à modalidade narrativa aqui tomada como objeto de análise. (N. do T.)

Já esclarecemos que nunca se deve subentender por esses termos apenas a forma externa sonora, visual ou qualquer outra forma sensorial que se abra à nossa percepção. Nessa interpretação a forma é a que menos lembra um invólucro externo, uma espécie de casca de que se reveste o fruto. Ao contrário, a forma aqui se manifesta como um princípio ativo de elaboração e superação do material em suas qualidades mais triviais e elementares. No que se refere ao conto e à novela, a forma e o material costumam ser tomados ao campo de relações, eventos e acontecimentos humanos, e se destacamos o próprio acontecimento que serviu de base a uma narração obtemos o material dessa narração. Se falarmos da ordem e da disposição das partes em que esse material é apresentado ao leitor, de *como* esse material foi narrado, estaremos tratando da forma. É preciso dizer que na literatura especializada não há, até hoje, acordo nem uma terminologia global para a questão. Chklovski e Tomachevski chamam de *fábula* o material da narração, os acontecimentos do cotidiano que lhe servem de base, e denominam *enredo* a elaboração formal desse material. Outros autores, como Pietrovski, empregam essas palavras justamente em sentido contrário e entendem por *enredo* o acontecimento que motivou a narração e por fábula a elaboração artística desse acontecimento. "Eu me inclino a empregar o termo *enredo* no sentido de matéria da obra de arte. Enredo é uma espécie de sistema de acontecimentos e ações (ou um acontecimento único, simples e complexo em sua composição) que se apresenta ao poeta numa ou noutra forma, que, entretanto, ainda não é resultado do seu próprio trabalho de criação poética individual. Concordo com denominar *fábula* o enredo *poeticamente* elaborado." (85, 197)

Seja qual for a interpretação que se dê a essas palavras, é pelo menos necessário delimitar os dois conceitos, e com isto concordam decididamente todos. Doravante manteremos a terminologia dos formalistas, que, dentro da tradição da literatura, denominam *fábula* precisamente o material que serve de base à obra de arte. A correlação de material e forma da narração é, evidentemente, uma correlação de fábula e enredo. Se quisermos saber em que sentido desenvolveu-se a obra de um poeta, expressa na narração, devemos perquirir por que procedimentos e com que fins a fábula, presente na narração, foi reformulada pelo poeta e enformada em determinado enredo poético. Conseqüentemente, estaremos autorizados a equiparar a fábula a qualquer material de construção da arte. Para a narração, fábula é o mesmo que são as palavras para o verso, a gama para a música, as cores em si para a pintura, as linhas para o gráfico. Para a narração, o enredo é o mesmo que o verso para a poesia, a melodia para a música, o quadro para a pintura, o desenho para o gráfico. Noutros termos, aqui deparamos sempre com a correlação de determinadas partes do material, e podemos dizer que o enredo está para a fábula da narração como o verso está para as palavras que o compõem, a melodia para os sons que a constituem, a forma para o material.

É preciso dizer que essa interpretação desenvolveu-se com as maiores dificuldades porque, graças à surpreendente lei da arte, pela qual é de praxe o poeta tentar uma elaboração formal do material em um modo oculto ao leitor, as pesquisas ficaram muito tempo sem a menor condição de distinguir esses dois aspectos da narração e sempre se confundiram quando tentaram estabelecer essas ou aquelas leis da criação e recepção da narração. Há muito, porém, os poetas sabiam que a disposição dos acontecimentos na narração, o modo pelo qual o poeta leva a sua fábula ao conhecimento do leitor e a composição da sua obra são um problema de suma importância para a arte verbal. Essa composição sempre foi objeto de extrema preocupação – consciente ou inconsciente – de poetas e romancistas, mas só atingiu seu desenvolvimento genuíno na novela, que se desenvolveu, indiscutivelmente, a partir da narração. Podemos considerar a novela uma modalidade pura de obra com enredo, que tem como objeto central a elaboração formal da fábula e sua transformação em enredo poético. A poesia criou toda uma série de formas muito sutis e complexas de construção e elaboração da fábula, e alguns escritores tiveram nítida consciência do papel e significado de tal procedimento. Como mostrou Chklovski, isto foi atingido de modo mais consciente por Sterne. Este mostrou com plena evidência os procedimentos da construção do enredo e no final do *Tristram Shandy* apresentou cinco gráficos do desenrolar da fábula nesse romance. "Começo – diz ele – a entrar com plena consciência no assunto, e não tenho dúvida de que... vou conseguir dar continuidade à história do tio Toby, como à minha própria, de modo bastante linear.

"Eis essas quatro linhas[2], pelas quais eu me desloquei nos meus primeiro, segundo, terceiro e quarto volumes (cf. des. 1-4, p. 186). No quinto fui bem comportado; eis a linha exata que descrevi (cf. des. 5, *id.*).

"Ela evidencia que, além da curva simbolizada por A, onde dei uma guinada para Navarra, e a curva dentada B, que corresponde ao repouso que me permiti na companhia da senhora Boner e seu pajem, não me permiti o mínimo desvio enquanto os diabos de John de la Case não me introduziram no círculo traçado por D; porque, no que se refere a ((((, trata-se de meros parênteses, de mudanças comuns ora para cá, ora para lá, comuns até mesmo na vida dos mais importantes servidores do Estado; eles se desfazem em nada, se comparados aos atos de outras pessoas, ou pelo menos aos meus próprios pecados assinalados por A, B, D." (133, pp. 38-39)

Assim, o próprio autor representa graficamente como uma curva o desenvolvimento do enredo. Se tomamos um acontecimento do dia-a-dia em sua seqüência cronológica, podemos representar convencionalmente o seu desenrolar sob a forma de uma linha reta, onde cada momento subseqüente substitui o anterior que, por sua vez, é substituído pelo seguinte. Do mesmo modo poderíamos representar graficamente por uma reta a ordem dos sons constituintes da gama, a disposição sintática das palavras na sintaxe comum, etc. Noutros termos, o material, dentro das propriedades naturais do seu desenvolvimento, pode ser convencionalmente descrito como uma linha reta. Ao contrário, a disposição artificial das palavras, que as transforma em verso[3] e modifica a ordem do seu desenvolvimento sintático, a disposição artificial dos sons que os transforma de simples série sonora em melodia e torna a modificar a ordem da sua seqüência básica, a disposição artificial dos acontecimentos que os transforma em enredo artístico e recua da seqüência cronológica – tudo isso pode ser simbolizado convencionalmente por uma curva, descrita em torno da nossa reta, e essa curva do verso, da melodia ou do enredo será a curva da forma artística. Aquelas curvas que, segundo Sterne, são descritas por alguns volumes do seu romance, elucidam essa idéia da melhor forma possível. Aqui, naturalmente, surge apenas uma questão, que precisamos esclarecer desde o início. Essa questão é

perfeitamente clara quando se trata de uma forma artística patente e familiar como a melodia ou o verso, mas se afigura bastante confusa quando se entra no problema da narração. Ela pode ser formulada assim: por que o artista, que não se dá por satisfeito com a simples seqüência cronológica dos acontecimentos, recua do desenvolvimento linear da narração e prefere descrever uma curva em vez de avançar pelo caminho mais curto entre dois pontos? Isto pode, facilmente, parecer um capricho do escritor, capricho esse sem qualquer fundamento. De fato, se recorrermos à compreensão e interpretação tradicional da composição do enredo, veremos que essas curvas do enredo sempre suscitaram incompreensão e falsa interpretação dos críticos. Assim, por exemplo, na poética russa consolidou-se há muito tempo a opinião de que o *Ievguiêni Oniéguin* é uma obra épica, escrita com uma variedade de digressões líricas, entendidas, observe-se, exatamente como tais, como afastamento do autor em face do tema da sua narração; como líricas, vale dizer, como os trechos mais líricos, disseminados no todo épico mas sem ligação orgânica com a tessitura épica, com existência autônoma e papel de intermédio épico, isto é, de entreato lírico entre dois atos da narrativa. Não há nada mais falso que semelhante interpretação: ela deixa inteiramente de lado o papel puramente épico desempenhado por tais "digressões", e, se atentarmos para a economia do romance no seu todo, ficará fácil descobrir que justamente tais digressões são os procedimentos mais importantes para o desenvolvimento e a revelação do enredo; reconhecê-los como digressões é tão absurdo quanto tomar por digressões as subidas e descidas na melodia, que, óbvio, são desvios do fluxo normal da gama, mas para a melodia esses recuos são tudo. De igual modo, as chamadas digressões no *Ievguiêni Oniéguin* constituem, evidentemente, a própria essência e procedimento estilístico básico de construção de todo o romance, são a melodia do seu enredo[4]. "Um artista engenhoso (Vladímir Miklachevski)", diz Chklovski, "sugere ilustrar nesse romance principalmente as digressões (as 'perninhas', por exemplo), e isto será correto do ponto de vista da composição." (133, p. 39) É mais fácil esclarecer com um exemplo o significado dessa curva do enredo. Já sabemos que a base da melodia é a correlação dinâmica dos sons que a compõem. Do mesmo modo, o verso não é uma sim-

ples soma dos sons que o compõem mas uma sucessão dinâmica e certa correlação de tais sons. Como dois sons quando se unem ou duas palavras quando se dispõem uma após outra formam certa relação inteiramente determinada pela ordem de seqüência dos elementos, dois acontecimentos ou ações, ao se unirem, produzem em conjunto uma correlação dinâmica integralmente determinada pela ordem e a disposição desses acontecimentos. Assim, por exemplo, os sons *a*, *b*, *c*, ou as palavras *a*, *b*, *c*, ou os acontecimentos *a*, *b*, *c*, mudam inteiramente de sentido ou de significado emocional se os recolocarmos numa ordem como, por exemplo *b*, *c*, *a*; *a*, *c*, *b*. Imagine-se que se trata de uma ameaça e, em seguida, de sua consumação – um assassinato; a impressão será uma se antes informamos o leitor de que o herói está correndo perigo e deixarmos esse leitor sem saber se a ameaça se concretizará ou não, e só depois dessa tensão contarmos o próprio assassinato. A impressão será inteiramente diversa se começarmos falando da descoberta do cadáver e só depois falarmos do assassinato e da ameaça em ordem cronológica inversa. Logo, a própria disposição dos acontecimentos na narração, a própria unificação das frases, representações, imagens, ações, atitudes e réplicas estão subordinadas às mesmas leis dos encadeamentos artísticos a que estão subordinados os encadeamentos dos sons na melodia ou das palavras no verso. Faz-se necessária mais uma observação metodológica auxiliar para passarmos à análise da novela. É de suma utilidade distinguir, como o fazem alguns autores, o esquema estático de construção da narração, como uma espécie de anatomia dessa narração, do esquema dinâmico de sua composição, como uma espécie de fisiologia desta. Já esclarecemos que toda narração tem sua estrutura específica, diferente da estrutura do material que lhe serve de base. Mas é patente que cada procedimento poético de enformação do material é racional ou dirigido; é introduzido com algum fim, cabe-lhe alguma função a ser exercida no conjunto da narração. E eis que o estudo da teleologia do procedimento, ou seja, da função de cada elemento estilístico, do encaminhamento racional e do significado teleológico de cada componente nos explica a vida pujante da narração e transforma a sua construção morta em organismo vivo.

Tomamos como objeto de estudo o conto "Leve alento" de Ivã Búnin, texto que inserimos integralmente como adendo* ao presente trabalho.

Esse conto é adequado à análise por muitos motivos: antes de tudo pode ser considerado protótipo típico da novela clássica e moderna, em que se revelam com uma clareza incomum todos os traços estilísticos básicos próprios desse gênero. Por seus méritos artísticos, esse conto se inclui, provavelmente, entre o que de melhor a arte narrativa produziu, e não é por acaso que os que escreveram sobre ele – parece que todos – o consideram modelo de narração artística. Por último, seu derradeiro mérito consiste em ainda não ter sido objeto de uma racionalização social excessivamente intensa, vale dizer, de uma costumeira interpretação centrada em lugares-comuns que temos de combater como quase sempre combatemos as prevenções e preconceitos ao estudarmos qualquer texto comum e conhecido e analisarmos objetos sociais como as fábulas de Krilov e as tragédias de Shakespeare. Achamos de suma importância incluir ainda no círculo do nosso estudo obras de arte que tenham deixado uma impressão sem nada de predeterminado por considerações preconceituosas e repisadas; nossa intenção foi encontrar um estímulo literário, por assim dizer, absolutamente fresco, que ainda não tivesse caído no trivial e não suscitasse automaticamente em nós uma reação estética pronta como a que temos diante de uma fábula ou tragédia que conhecemos desde a infância.

Examinemos o próprio conto.

A análise desse conto deve, é claro, partir da elucidação da curva melódica que se realizou nas palavras do texto. Para tanto o mais simples é confrontar os acontecimentos reais (ou pelo menos os acontecimentos possíveis ou que tiveram protótipos na realidade), uma espécie de material da narração, com a forma artística dada a esse material. Assim procede o estudioso do verso quando quer elucidar as leis do ritmo[5], mostrar como se manifestaram na enformação da série verbal. Tentaremos fazer o mesmo com o nosso conto. Destacaremos o acontecimento real que lhe serviu de base, que se resume aproximadamente no seguinte: a nar-

..............

* Veja-se o anexo a este capítulo após as notas. (N. do T.)

ração conta como Ólia Mieschérskaia, colegial pelo visto provinciana, teve uma trajetória de vida quase igual à trajetória comum das moças bonitas, ricas e felizes, até que a vida a fez esbarrar em acontecimentos um tanto incomuns. Sua relação amorosa com Maliútin, um fazendeiro velho e amigo do seu pai, a relação com o oficial cossaco, que ela seduziu e de quem prometeu tornar-se esposa – tudo isso "a desviou do caminho" e redundou em que o oficial cossaco, apaixonado e enganado, matou-a a tiro numa estação ferroviária, na presença de uma multidão que acabava de chegar de viagem. Diz em seguida a narração que a preceptora de Ólia Mieschérskaia lhe visitava freqüentemente o túmulo e a havia escolhido como objeto de seu sonho apaixonado e de culto. Eis todo o chamado conteúdo do conto. Tentemos destacar todos os acontecimentos que tiveram lugar nesse conto, e na ordem cronológica em que de fato transcorreram ou podiam ter transcorrido na vida. Para tanto faz-se naturalmente necessário dividir todos os acontecimentos em dois grupos, porque um deles está relacionado com a vida de Ólia Mieschérskaia e o outro com a história da vida da sua preceptora (cf. o esquema da disposição)[6]. O que obtemos com essa disposição cronológica dos episódios que compõem o conto, designados em ordem sucessiva com as letras do alfabeto latino, costuma-se chamar, em poética, de disposição da narração, ou seja, de disposição natural dos acontecimentos, o mesmo que podemos representar graficamente com uma linha reta. Se observarmos em que ordem esses acontecimentos são apresentados na narração, em vez da composição teremos a disposição da narração e perceberemos imediatamente que, se os acontecimentos transcorreram em ordem alfabética, vale dizer, na ordem da seqüência cronológica, então aqui essa seqüência cronológica estará inteiramente violada. É como se as letras se dispusessem sem qualquer ordem visível em nova série artificial, e isto, é claro, significa que nessa nova série artificial estão dispostos os acontecimentos que designamos convencionalmente com essas letras. Se designarmos a disposição da narração com duas linhas opostas e assinalarmos na ordem de sucessão todos os momentos particulares da disposição do relato sobre Ólia Mieschérskaia numa reta e o relato sobre a preceptora na outra, obteremos duas retas, que irão simbolizar a disposição do nosso conto.

ESQUEMA DA DISPOSIÇÃO

I. ÓLIA MIESCHÉRSKAIA

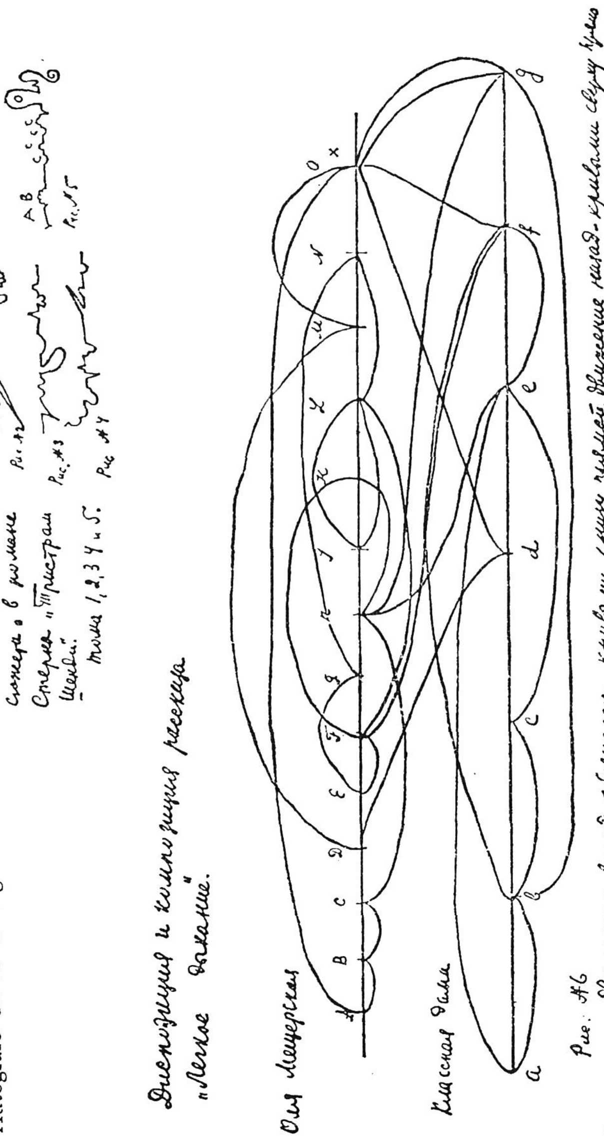
A. A infância
B. A mocidade
C. O episódio com Chênchin
D. A conversa sobre o leve alento
E. A chegada de Maliútin
F. Relação com Maliútin
G. O diário
H. O último inverno
I. O episódio com o oficial
K. A conversa com a diretora
L. O assassinato
M. Os funerais
N. Interrogatório do juiz
O. O túmulo.

II. A PRECEPTORA

a. A preceptora
b. A fantasia com o irmão
c. A fantasia com a trabalhadora ideal
d. A conversa sobre o leve alento
e. A fantasia com Mieschérskaia
f. As visitas ao cemitério
g. No túmulo

Tentemos designar esquematicamente o que o autor fez desse material após lhe dar forma artística, ou seja, perguntemos a nós mesmos como iremos representar no nosso desenho a composição desse conto. Para tanto unifiquemos numa ordem de esquema de composição pontos isolados dessas retas na seqüência em que os acontecimentos estão realmente apresentados na narração. Tudo isso está simbolizado num esquema gráfico. Neste caso assinalaremos convencionalmente com uma curva de baixo para cima da reta qualquer passagem ao acontecimento cronologicamente anterior, ou seja, qualquer retorno do autor, e com uma curva de cima para baixo toda passagem ao acontecimento posterior, cronologicamente mais distante, isto é, todo salto da narração para a frente. Obteremos dois esquemas gráficos: o que representa essa curva complexa e à primeira vista confusa, traçada no desenho? Evidentemente, significa apenas uma coisa: os acontecimentos na narração não se desenvolvem em linha reta[7], como ocorreria num caso do cotidiano, mas em saltos. A narração salta ora para trás, ora para a frente, unindo e confrontando os pontos

DIBUJOS 1—6
Autógrafo de L. S. Vigotski



Tradução do autógrafo anterior

Gráficos do desenvolvimento
da fábula no romance
de Sterne *Tristam Shandy*
Tomos 1, 2, 3, 4 e 5.

Disposição e composição do relato
"Leve alento"

x – começo. O movimento para frente é representado com curvas abaixo da reta. O movimento para trás, com curvas acima da reta.

mais distantes da narrativa, passando freqüentemente de um ponto a outro inteiramente inesperado. Dito de outro modo, as nossas curvas expressam de modo evidente a análise da fábula e do enredo dessa narração e, se seguirmos o esquema da composição pela ordem da seqüência dos elementos isolados, entenderemos a nossa curva do início ao fim como designação convencional do movimento do conto. É isso o que constitui a melodia da nossa novela. Assim, por exemplo, em vez de narrar em seqüência cronológica o conteúdo antes citado – como Ólia Mieschérskaia estudou no colégio, como cresceu, como tornou-se mulher bela, como se deu a sua queda, como se desencadeou e transcorreu sua relação com o oficial, como foi evoluindo e deu-se de repente o seu assassinato, como foram os seus funerais, como era o seu túmulo, etc., pois bem, em vez disso o autor começa de chofre a descrever-lhe o túmulo, em seguida passa à tenra infância, depois fala de repente do último inverno dela, e logo após nos informa da conversa com a diretora e da queda de Ólia Mieschérskaia, acontecida no verão anterior, depois ficamos sabendo do seu assassinato, e quase no final da narração tomamos conhecimento de um episódio aparentemente insignificante da vida de colegial da personagem e relacionado com um passado distante. São essas digressões que a nossa curva representa. Deste modo, os nossos esquemas representam graficamente aquilo que antes denominamos estrutura estática ou anatomia da narração. Resta revelar a sua composição dinâmica ou sua fisiologia, isto é, devemos nos perguntar para que o autor enformou assim esse material, por que, com que objetivo secreto ele começa pelo fim e termina como se falasse do início, com que finalidade deslocou todos esses acontecimentos.

Devemos definir a função dessa transposição, noutros termos, devemos encontrar a razão de ser, a inteligibilidade e a orientação dessa curva aparentemente sem sentido e confusa, que no nosso esquema simboliza a composição do conto. Para fazê-lo, precisamos dar um salto da análise para a síntese e tentar decifrar a fisiologia da novela partindo do sentido e da vida da totalidade do organismo.

O que representa o conteúdo do conto ou o seu material tomado em si, tal como é? O que nos sugere a síntese de ações e acontecimentos que se destaca desse conto como sua fábula evidente?

Dificilmente poderíamos definir com mais clareza e simplicidade o caráter de tudo isso como pelos termos "sedimento da vida". Na própria fábula desse conto não há, decididamente, nenhum traço claro e, se tomarmos esses acontecimentos em seu sentido vital e cotidiano, estaremos diante da vida simplesmente apagada, insignificante e sem sentido de uma colegial provinciana, vida que remonta notoriamente a raízes podres e, em termos de valoração da vida, dá uma flor podre e permanece inteiramente estéril. Estaria essa vida, esse sedimento vital, sendo levemente idealizada, até certo ponto enfeitada no conto, haveria aí alguma atenuação dos seus aspectos sombrios e sua promoção a "pérola da criação", estaria o autor simplesmente a tingi-la de cores róseas, como se costuma dizer? Será que ele, oriundo do mesmo tipo de vida, encontra algum encanto especial e beleza naqueles acontecimentos ou é a nossa avaliação que diverge pura e simplesmente daquela que o autor faz dos seus acontecimentos e personagens?

Devemos dizer francamente que nenhuma dessas hipóteses se justifica quando estudamos o conto. O autor, ao contrário, além de não procurar empanar esse sedimento vital, ainda o desvela em toda a sua narração, representando-o com uma clareza palpável, como se nos permitisse tocá-lo, experimentá-lo, convencermo-nos por nós mesmos, pôr o nosso dedo na ferida da vida. Como é fácil mostrar, o autor ressalta com uma força palpável o vazio, a falta de sentido, a insignificância dessa vida. Vejamos o que ele diz da sua personagem central: "sem que se percebesse consolidou-se a sua fama no colégio, e já corriam boatos de que ela era fútil, de que não podia passar sem namorados, de que o colegial Chênchin estava loucamente apaixonado por ela, de que ela também parecia amá-lo, mas o tratava de modo tão volúvel que ele havia tentado suicídio..." Eis outras expressões grosseiras e duras que desvelam a verdade patente da vida, pelas quais o autor fala da ligação dela com o oficial: "Mieschérskaia o seduziu, manteve relações com ele, jurou que se tornaria sua mulher, mas na estação ferroviária, no dia do assassinato, ao despedi-lo para Novotcherkassk, disse de repente que nunca lhe havia sequer passado pela cabeça amá-lo, que todas aquelas conversas sobre casamento não passavam de deboche dela com ele..." Ou vejamos com que impiedade o autor torna a mostrar a mesma verdade no registro do diário de Ólia,

que desenha a cena da aproximação com Maliútin: "Ele está com cinqüenta e seis anos, mas ainda é muito bonito e anda sempre muito bem vestido – só não gostei de ele ter vindo de capa –, cheira a colônia inglesa, tem os olhos bem jovens e a barba toda prateada e elegantemente dividida em duas longas partes."

Em toda essa cena, na forma como está registrada no diário, não há um único traço que nos possa insinuar o movimento de um sentimento vivo e capaz de iluminar nem sequer um mínimo aquele quadro pesado e desanimador que se forma no leitor com a leitura do episódio. A palavra amor nem é mencionada, e parece não haver palavra mais estranha e incompatível com aquelas páginas. Assim, o autor apresenta sem a mínima esperança e em um tom turvo o material sobre a vida, as concepções, os conceitos, as vivências e os acontecimentos a ela relacionados. Conseqüentemente, ele não só não embeleza como ainda desvela e nos permite sentir em toda a sua realidade a verdade que serve de base ao conto. Reiteramos: tomada por esse aspecto, a essência do conto pode ser definida como sedimento da vida, como água sedimentar da vida. Contudo, não é essa a impressão deixada pelo conjunto do conto.

Não é por acaso que o conto se chama "Leve alento", e não precisamos nos deter muito nele com atenção especial para descobrirmos que a leitura nos deixa uma impressão que não pode ser caracterizada senão, por assim dizer, como total oposto àquela impressão que produzem os acontecimentos narrados, tomados em si mesmos. O autor atinge precisamente o efeito contrário, e o verdadeiro tema do seu conto é, evidentemente, o leve alento e não a história de uma vida confusa de uma colegial de província. Não é um conto sobre Ólia Mieschérskaia mas sobre o leve alento, seu traço fundamental é o sentimento de libertação, leveza, renúncia e absoluta transparência da vida, que não pode ser deduzido de maneira nenhuma dos próprios acontecimentos que lhe servem de base. Em parte alguma essa duplicidade da narração se apresenta com tamanha evidência como na história da preceptora de Ólia Mieschérskaia, que guarnece toda a narração. Essa preceptora – a quem o túmulo de Ólia Mieschérskaia comunica uma admiração fronteiriça com o embotamento, que daria meia vida só para não ver diante dos seus olhos aquela grinalda morta e que, no fundo da alma, é feliz a despeito de tudo como o são todos os apaixonados e imbuídos de um sonho ardente – súbito dá um sentido e um tom inteiramente novos a toda a narração. Há muito tempo ela vive de uma fantasia que lhe substitui a vida real, e Búnin, com a impiedade implacável do verdadeiro poeta, nos fala com toda clareza que essa impressão de leve alento que seu conto irradia é uma fantasia que lhe substitui a vida real. E, de fato, aqui impressiona a ousada comparação que o autor estabelece. Ele menciona sucessivamente três dessas fantasias que substituíram nessa preceptora a vida real: a princípio uma dessas fantasias foi o irmão, sargento-mor pobre e sem nenhum destaque – essa é a realidade. A fantasia estava em viver ela na estranha expectativa de que o seu destino iria mudar por um toque de mágica graças a ele. Depois passou a viver do sonho de que seria ela uma trabalhadora ideal, mais uma fantasia a substituir-lhe a realidade. "A morte de Ólia Mieschérskaia deixou-a dominada por um novo sonho", diz o narrador, incorporando inteiramente essa nova fantasia às duas anteriores. Com esse procedimento ele volta a desdobrar inteiramente a nossa impressão e, fazendo toda a narração refratar-se e refletir-se na percepção da nova heroína como em um espelho, decompõe, como em espectro, todos os seus raios. Sentimos com plena clareza e experimentamos o estilhaçamento da vida nesse conto, o que nele há de realidade e de fantasia. E daqui o nosso pensamento passa por si mesmo e facilmente à análise que já fizemos da estrutura. A linha reta é a realidade encerrada nesse conto, e a complexa curva da construção dessa realidade, com que simbolizamos a composição da novela, é o leve alento. E conjeturamos: os acontecimentos estão reunidos e encadeados de tal forma que perdem o peso do vivido e o sedimento baço; estão melodicamente entrelaçados e, em seu crescimento, em suas soluções e mudanças parecem soltar as linhas que os prendem; libertam-se daqueles laços comuns em que se nos apresentam na vida e nas impressões sobre a vida; esquivam-se da realidade, fundem-se uns aos outros como as palavras se fundem no verso. Já arriscamos formular uma conjetura e dizer que o autor traçou a curva complexa do seu conto para destruir o sedimento baço da vida, fazer dele transparência, levá-lo a esquivar-se da realidade e transformar água em vinho como sempre o faz a obra de arte. As palavras de uma narração ou de um verso implicam o seu sentido simples, a sua água,

enquanto a composição, ao criar sobre essas palavras, acima delas, um novo sentido, dispõe tudo isso em um plano bem diferente e transforma a água em vinho. Assim a história banal de uma colegial de vida desregrada é aqui transformada no leve alento do conto de Búnin.

Isto não é difícil demonstrar com sugestões objetivas e indiscutíveis bem evidentes, com referências ao próprio conto. Tomemos o procedimento básico dessa composição e logo veremos a que objetivo corresponde o primeiro salto que o autor se permite quando começa pela descrição do túmulo. Podemos explicá-lo simplificando um pouco a questão e reduzindo os sentimentos complexos a elementares e simples, mais ou menos assim: se nos tivesse sido narrada a história da vida de Ólia Mieschérskaia em ordem cronológica, do começo ao fim, com que inusitada tensão tomaríamos conhecimento do seu assassinato! O poeta criaria aquela tensão especial, aquele reservatório do nosso interesse a que psicólogos alemães, como Lipps, denominavam "lei do reservatório psicológico", e os teóricos da literatura denominam *Spannung*. Essa lei e esse termo significam apenas que, se algum movimento psicológico esbarra num obstáculo, a nossa tensão começa a elevar-se justamente onde encontramos o obstáculo e essa intensificação do nosso interesse, que cada episódio do conto arrasta e encaminha para uma solução posterior, preencheria, é claro, a nossa narração. Todo ele estaria tomado de uma tensão inexprimível. O fato nos chegaria mais ou menos nessa ordem: como Ólia Mieschérskaia atraiu o oficial, como passou a ter relações com ele, como cada peripécia dessa relação foi substituindo a outra, como jurara amor e falara de casamento, como depois ela começou a zombar dele; vivenciaríamos com as personagens toda a cena da estação ferroviária e sua última solução e, evidentemente, passaríamos a observá-la com tensão e inquietude naquele breve instante em que o oficial saiu à plataforma com o diário dela na mão, após ler o bilhete de Maliútin, e a matou. Tal seria a impressão que esse episódio provocaria na disposição da narração; ele constitui o verdadeiro ponto culminante de toda a narrativa, e em torno dele está disposta toda a ação. Mas se desde o início o autor nos coloca diante do túmulo e se o tempo todo sabemos da história de uma vida já extinta, se adiante já ficamos sabendo que ela

foi morta e só depois tomamos conhecimento de como aconteceu, para nós fica compreensível que essa composição implica a destruição da tensão inerente a tais episódios tomados em si e que lemos a cena do assassinato e a cena do bilhete no diário já com um sentimento bem diverso do que o faríamos se os episódios se desenvolvessem aos nossos olhos em linha reta. E assim, passo a passo, indo de um episódio a outro, de uma frase a outra, poder-se-ia mostrar que eles foram selecionados e encadeados de modo que toda a tensão neles contida, todo o sentimento angustiante e turvo estivesse resolvido, desimpedido, comunicado em uma conexão capaz de produzir impressão bem diversa daquela que suscitaria se tomada no encadeamento natural dos episódios.

Seguindo a forma da estrutura, que representamos no nosso esquema, podemos mostrar, passo a passo, que todos os saltos artificiais da narração acabam tendo um fim: apagar, destruir a impressão indireta que esses acontecimentos deixam em nós, e transformá-la, convertê-la em outra qualquer, bem diferente e oposta à primeira.

Essa lei da destruição do conteúdo pela forma pode ser mui facilmente ilustrada até na construção de episódios isolados, de cenas isoladas, de situações isoladas. Veja-se, por exemplo, em que impressionante concatenação ficamos sabendo do assassinato de Ólia Mieschérskaia. Já lhe estivemos no túmulo com o autor, através das conversas com a diretora acabamos de saber da sua queda, o sobrenome Maliútin acabou de ser mencionado – "e um mês depois dessa conversa o oficial cossaco, feio e de aspecto plebeu, sem absolutamente nada em comum com o círculo a que pertencia Ólia Mieschérskaia, fuzilou-a na plataforma de uma estação ferroviária, em meio a uma grande multidão que acabava de chegar de viagem". Basta examinarmos a estrutura apenas dessa frase para descobrirmos toda a teleologia do estilo desse conto. Atente-se para a maneira como se perdeu a palavra mais importante no amontoado de descrições que a cercam de todos os lados, como se fossem estas estranhas, secundárias, sem importância; como se perde a palavra "fuzilou", o vocábulo mais terrível e horrendo de todo o conto e não só nessa frase, como se perde em algum ponto no declive entre a descrição longa, tranqüila e uniforme do oficial cossaco e a descrição da plataforma, da grande multidão e do trem

que acabara de chegar. Não nos equivocaremos se dissermos que a própria estrutura dessa frase abafa esse disparo terrível, tira-lhe a força e o transforma em algum sinal quase mímico, em um movimento quase imperceptível de idéias, quando todo o colorido emocional desse acontecimento foi apagado, recalcado, destruído. Ou vejamos como ficamos sabendo pela primeira vez da queda de Ólia Mieschérskaia: no confortável gabinete da diretora, entre o cheiro do lírio-do-vale fresco e a lareira de azulejo quente e brilhante, em meio a censuras pelos sapatos caros e o penteado. E a confissão terrível ou, como diz o próprio autor, "inverossímil, que deixou desconcertada a diretora", mais uma vez é descrita assim: "E nesse instante Mieschérskaia, sem perder a simplicidade e a serenidade, de repente a interrompeu polidamente:

– Desculpe, *madame,* a senhora está equivocada: eu sou mulher. E o culpado por isso – sabe quem é? O amigo e vizinho do meu pai, e vosso irmão, Alieksiêi Mikháilovitch Maliútin. Aconteceu no verão passado, no campo..."

O tiro é narrado como um pequeno detalhe da descrição do trem recém-chegado; aqui a confissão desconcertante é comunicada como um pequeno detalhe da conversa sobre os sapatos e o penteado, e essa própria circunstância – "amigo e vizinho do meu pai, e vosso irmão, Alieksiêi Mikháilovitch Maliútin" – não tem, é claro, outro sentido senão o de apagar, destruir o desconcertante e o inverossímil dessa confissão. Ao mesmo tempo o autor salienta no ato outro aspecto, o real, do tiro e da confissão. Na mesma cena do cemitério o autor volta a dar o verdadeiro nome ao sentido vital dos acontecimentos e fala da estupefação da preceptora, que não encontra meio de entender "como compatibilizar com essa visão pura o *horrendo* que agora está associado ao nome de Ólia Mieschérskaia?". Esse *horrendo*, que é apresentado na narração o tempo todo, passo a passo, não sofre nenhuma redução mas não produz sobre nós a própria impressão da narração horrenda, esse horrendo nós o experimentamos em outro sentimento bem diferente, e a própria narração sobre o horrendo traz, por algum motivo, o estranho título de "Leve alento", e por algum motivo tudo está impregnado do alento da primavera fria e delicada.

Detenhamo-nos no título do conto. Evidentemente esse título não é casual, implica o desvelamento do tema mais importante,

traça a dominante que determina toda a construção do conto. Esse conceito, que Christiansen introduziu na poética, é profundamente fecundo e não podemos dispensá-lo ao analisarmos alguma obra. De fato, qualquer narração, quadro, poema é, evidentemente, um todo complexo constituído de elementos inteiramente diversos, organizados em graus vários, em diferentes hierarquias de subordinações e laços; e nesse todo complexo sempre se verifica algum momento dominante, que determina a construção de todo o restante do conto, o sentido e o título de cada uma das suas partes. E esse dominante do nosso conto é, evidentemente, o "leve alento"[8]. Este, entretanto, aparece em pleno final do conto em forma de lembrança que a preceptora guarda do passado, da conversa que outrora ouvira sobre Ólia Mieschérskaia com uma colega. Essa conversa sobre a beleza feminina, narrada em estilo semicômico de "antigos livros engraçados", constitui-se naquele *pointe* de toda a novela, naquela catástrofe em que se revela o seu verdadeiro sentido. Em toda essa beleza o "antigo livro engraçado" atribui a passagem mais importante ao "leve alento". "Leve alento! Ora, eu o tenho – escuta só como eu suspiro –, não é verdade que eu o tenho?" É como se nós ouvíssemos o próprio suspiro, e nesse episódio cômico e na narração escrita em estilo jocoso descobrimos de repente outro sentido inteiramente diverso ao lermos as palavras catastróficas finais do autor: "Agora esse leve alento voltou a espalhar-se pelo mundo, por esse céu nublado, por esse vento frio da primavera..." É como se essas palavras fechassem o círculo, juntando fim e começo. Como às vezes pode significar muito e que grande sentido pode irradiar uma pequena palavra numa frase construída com arte. Nessa frase, essa palavra que implica toda a catástrofe do conto é a palavra "esse" leve alento. *Esse*: trata-se do suspiro que acabamos de mencionar, do leve alento que Ólia Mieschérskaia pediu que sua colega escutasse; e seguem-se novas palavras catastróficas: "por esse céu nublado, por esse vento frio da primavera..." Essas três palavras concretizam plenamente e unificam todo o sentido do conto, que começa pela descrição do céu nublado e do vento frio da primavera. É como se o autor dissesse nas palavras finais, resumindo todo o conto, que tudo o que aconteceu, tudo o que constituiu a vida, o amor, o assassinato, a morte de Ólia Mieschérskaia é, no fundo, apenas um acontecimento – *esse* novo alento voltou a espalhar-se pelo mundo, por *esse* céu

nublado, por *esse* vento frio da primavera. E todas as descrições anteriores do túmulo, do clima de abril, dos dias cinzentos, do vento frio – tudo se unifica de repente como que resumido em um ponto, incorpora-se e insere-se na narração: súbito o conto ganha um novo sentido e novo significado expressivo; não é simplesmente uma paisagem de província russa, não é simplesmente um vasto cemitério de província, não é o simples som do vento numa coroa de porcelana, é todo o leve alento espalhado pelo mundo, alento que, em seu sentido cotidiano, é o mesmo tiro, o mesmo Maliútin, todo o horrendo que se associou ao nome de Ólia Mieschérskaia. Não é por acaso que os teóricos caracterizam o *pointe* como final em momento instável ou final na música em dominante. No final, quando já sabemos de tudo sobre tudo, quando toda a história da vida e da morte de Ólia Mieschérskaia passou aos nossos olhos, quando já estamos a par de tudo o que nos pode interessar, sabemos da preceptora, de repente a narração verte uma luz absolutamente nova sobre tudo o que ouvimos, e o salto que dá a novela, pulando do túmulo para esse relato do leve alento, é um salto decisivo para a composição do todo, salto que subitamente ilumina esse todo sob um aspecto inteiramente novo para nós.

A frase conclusiva, que antes denominamos catastrófica, resolve esse final instável em dominante: a inesperada confissão jocosa sobre o leve alento funde em um todo ambos os planos da narração. E nem aqui o autor empana nem sequer o mínimo a realidade e nem a funde com a invenção. O que Ólia Mieschérskaia conta à colega é jocoso no mais exato sentido da palavra, e quando reproduz as palavras do livro "bem, é claro, os olhos negros fervendo como breu, palavra que estava escrita assim: fervendo como breu! – os cílios negros como a noite...", etc., tudo simples e exatamente jocoso. E esse ar real e verdadeiro – "escuta como eu suspiro" – também o é, uma vez que pertence à realidade, é simplesmente um detalhe jocoso dessa estranha conversa. Mas esta, tomada em outro contexto, ajuda imediatamente o autor a fundir todas as partes dispersas da sua narração, e em linhas catastróficas passa de repente diante de nós numa concisão inusitada toda a história que vai *desse* leve suspiro a *esse* vento frio da primavera no túmulo, e nós efetivamente nos convencemos de que se trata da história do leve alento.

Poderíamos mostrar em detalhes que o autor se vale de toda uma variedade de recursos auxiliares, que servem ao mesmo fim. Apontamos apenas um procedimento mais notório e claro de enformação artística, vale dizer, a composição do enredo; é natural, porém, que na elaboração da impressão que nos vem dos acontecimentos, na qual achamos encerrar-se a própria essência do efeito da arte sobre nós, cabe papel não só à composição do enredo como também a toda uma série de outros momentos. Na maneira como o autor narra esses acontecimentos, em que linguagem, em que tom, como seleciona as palavras, como constrói as frases, descreve cenas ou faz uma breve exposição dos seus resultados, cita diretamente diários ou diálogos das suas personagens ou simplesmente nos põe a par dos acontecimentos transcorridos – em tudo isso também se reflete a elaboração artística do tema, que tem significado igual ao do procedimento que mencionamos e examinamos.

Entre outras coisas, é da maior importância a própria seleção dos fatos. Para efeito de comodidade do raciocínio, começamos contrapondo a composição à disposição como o momento natural ao momento artificial, esquecendo que a própria disposição, isto é, a escolha dos fatos sujeitos à enformação, já é um ato de criação. Na vida de Ólia Mieschérskaia houve milhares de acontecimentos, milhares de conversas, a relação com o oficial implicou dezenas de peripécias, Chênchin não foi o único em seus envolvimentos no colégio, mais de uma vez ela soltou a língua com a diretora falando de Maliútin, mas por algum motivo o autor escolheu tais episódios, abandonando milhares de outros, e nesse ato de escolha, de seleção, de corte do desnecessário já se manifestou, é claro, o ato criador. Como o pintor que, ao pintar uma árvore absolutamente não descreve, e nem pode descrever cada folha separadamente, mas produz ora a impressão geral e sumária em mancha, ora algumas folhas separadas, do mesmo modo o escritor, ao escolher os traços de que necessita nos acontecimentos, elabora intensamente e reconstrói a matéria vital. No fundo, começamos a ultrapassar os limites dessa seleção quando passamos a estender a esse material as nossas apreciações da vida.

Blok exprimiu magnificamente essa regra da criação em um poema, quando contrapôs, de um lado,

Vida sem princípio nem fim
O acaso pilha a todos nós,

e, de outro,

Apaga os limites casuais
E verás: o mundo é belo.

Em particular, costuma merecer atenção especial a organização do próprio discurso do escritor, sua linguagem, a estrutura do ritmo, a melodia da narração. Na frase clássica inusitadamente tranqüila e pesada com que Búnin desenvolve a sua novela, estão contidos todos os elementos e forças indispensáveis à realização artística do tema. Posteriormente teremos de falar do importantíssimo significado que tem a estrutura do discurso do escritor para a nossa respiração. Fizemos toda uma série de registros da nossa respiração durante a leitura de trechos de poesia e prosa de diferentes estruturas rítmicas, em particular registramos integralmente a respiração durante a leitura desse conto: Blonski tem toda razão ao dizer que, no fundo, nós sentimos como respiramos, e é sumamente sintomático para o efeito emocional de toda obra o sistema de respiração[9] que lhe corresponde. Ao nos obrigar a despender a respiração com avareza, em pequenas porções, a retê-la, o autor cria facilmente um campo emocional geral para a nossa reação, um campo de ânimo melancolicamente retido. Ao contrário, quando nos força a lançar fora de uma só vez todo o ar que temos nos pulmões e tornar a preencher energicamente essa reserva, o poeta cria um campo emocional bem diferente para a nossa reação estética.

Ainda teremos oportunidade de falar da importância que atribuímos àqueles registros da curva da respiração, e do que esses registros ensinam. Contudo, parece-nos oportuno e muito significativo o fato de que, como mostra o registro pneumográfico, a nossa própria respiração durante a leitura desse conto é um *leve* alento, de que lemos sobre um assassinato, uma morte, um sedimento, sobre todo o horrendo que esteve associado ao nome de Ólia Miechérskaia, mas durante essa leitura respiramos como se não percebêssemos o horrendo, como se cada frase trouxesse a elucidação e a solução desse horrendo. E em vez de uma tensão angustiante experimentamos quase uma patológica leveza. Isto marca, em todo caso, a contradição emocional, o choque de dois sentimentos contrários, que pelo visto constitui a admirável lei psicológica da novela. Digo admirável porque fomos preparados por toda a estética tradicional para uma compreensão diametralmente oposta da arte: durante séculos os especialistas em estética vêm afirmando a harmonia da forma e do conteúdo, dizendo que a forma ilustra, completa, acompanha o conteúdo, e de repente descobrimos que isto é o maior dos equívocos, que a forma combate o conteúdo, luta com ele, supera-o, e que nessa contradição dialética entre conteúdo e forma parece resumir-se o verdadeiro sentido psicológico da nossa reação estética. Efetivamente nos pareceu que, ao desejar representar o "Leve alento", Búnin devia ter escolhido o mais lírico, o mais sereno, o mais transparente que pudesse encontrar nos acontecimentos, ocorrências e caracteres do dia-a-dia. Por que ele não nos falou de um primeiro amor transparente como o ar, puro e imaculado? Por que ele escolheu o mais horrendo, grosseiro, pesado e turvo quando quis desenvolver o tema do leve alento?

Parece que chegamos à conclusão de que na obra de arte há sempre certa contradição subjacente, certa incompatibilidade interna entre o material e a forma, de que o autor escolhe como que de propósito um material difícil e resistente, desse que resiste com suas propriedades a todos os empenhos do autor no sentido de dizer o que quer. E quanto mais insuperável, persistente e hostil é o próprio material, tanto mais aparenta estar pronto para o autor. E aquele aspecto formal de que o autor reveste esse material não se destina a desvelar as propriedades contidas no próprio material, a desvelar a vida de uma colegial russa até o fim, em toda a sua tipicidade e profundidade, a analisar e fixar os acontecimentos em sua verdadeira essência, mas justamente ao contrário: destina-se a superar essas propriedades, a fazer o horrendo falar a linguagem do leve alento, o sedimento da vida em um ressoar sem-fim como o vento frio da primavera.

Anexo ao Capítulo 7

Iván Búnin
Leve alento

No cemitério, sobre um aterro de barro fresco, há uma cruz de carvalho nova, forte, pesada, lisa, daquelas que dá até gosto olhar.

É abril, mas os dias estão cinza; os monumentos do cemitério, amplo, verdadeiro cemitério de concelho, ainda se deixam ver de longe por entre as árvores peladas, e um vento frio assobia sem parar numa coroa de porcelana ao pé da cruz.

Na própria cruz embutiram um medalhão de bronze bastante grande, e no medalhão uma foto de uma ginasiana elegante e encantadora, de olhos radiantes, impressionantemente vivos.

É Ólia Mieschérskaia.

Como mocinha ela em nada se distinguia entre aquela ruidosa multidão de uniformes marrons, que zoava de modo tão desordenado e juvenil pelos corredores e salas de aula; o que se poderia dizer dela, senão que fazia parte do rol das mocinhas bonitas, ricas e felizes, que era inteligente mas levada, e se descuidava muito dos sermões que lhe pregava a preceptora? Depois começou a desabrochar, a crescer não a cada dia mas a cada hora. Aos quatorze anos, cintura fina e pernas bem feitas, já se delineavam os seios e todas as formas cujo encanto a palavra humana jamais havia expressado; aos quinze anos tinha fama de bela. Com que cuidado se penteavam algumas de suas amigas, como eram limpas, como cuidavam dos movimentos comedidos! E ela nada temia – nem as manchas de tinta nos dedos, nem o rosto enrubescido, nem os cabelos despenteados, nem os joelhos à mostra nas

quedas ao correr. Sem qualquer preocupação ou empenho da sua parte e como que às escondidas, veio-lhe tudo o que tanto a distinguira de todo o ginásio nos últimos dois anos – a graça, a elegância, a esperteza, o brilho límpido porém sagaz dos olhos. Ninguém dançava como Ólia Mieschérskaia, ninguém patinava igual no gelo, ninguém era tão cortejado nos bailes, e por alguma razão as turmas mais novas não gostavam de ninguém quanto dela. Sem que se percebesse ela ficou moça, e sem que se precebesse consolidou-se a sua fama no ginásio, e já corriam boatos de que ela era fútil, de que não podia viver sem admiradores, de que o ginasiano Chênchin estava loucamente apaixonado por ela, de que ela também parecia amá-lo, mas o tratava de modo tão inconstante que ele tentara suicídio...

No seu último inverno Ólia Mieschérskaia desatinara de alegria, como se dizia no ginásio. O inverno fora nevoso, ensolarado, frio, o sol se punha cedo por trás do alto abeto do nevado jardim do ginásio, mas o tempo continuava sempre bom, banhado em claridade, prometendo também para o dia seguinte frio e sol, passeio pela Rua da Catedral, patinação no jardim da cidade, um entardecer rosado, música e aquela multidão deslizando para todos os lados, na qual Ólia Mieschérskaia parecia a mais elegante, a mais despreocupada, a mais feliz. E eis que certa vez, durante um recreio longo, quando ela passava como um furacão pela sala de reuniões, fugindo das alunas das primeiras séries que a seguiam ganindo de felicidade, de repente foi chamada à presença da diretora. Parou de chofre, deu apenas um suspiro profundo, ajeitou o cabelo com um movimento rápido e já habitual, puxou as pontas do avental para os ombros e correu ao andar superior com o brilho nos olhos. A diretora, baixa, de aparência jovem mas de cabelos grisalhos, fazia crochê calmamente sentada à escrivaninha, tendo ao fundo um retrato do czar.

– Bom dia, *mademoiselle* Mieschérskaia, – disse em francês, sem levantar os olhos do crochê. – Infelizmente não é a primeira vez que sou forçada a chamá-la aqui para lhe falar do seu comportamento.

– Estou ouvindo, *madame* – respondeu Mieschérskaia chegando-se à mesa e fitando a diretora com um olhar claro e vivo, mas sem qualquer expressão no rosto, e sentou-se com aquele jeito tão leve e gracioso de que só ela era capaz.

– Ouvir-me a senhorita vai mal, infelizmente estou convencida disto – disse a diretora, e depois de puxar a linha, girando no chão laqueado o novelo que Mieschérskaia olhava com curiosidade, levantou a vista: – Não vou ficar me repetindo, não vou ser prolixa.

Mieschérskaia gostava muito daquele gabinete grande e de limpeza incomum, que nos dias frios respirava tão bem o calor de uma lareira de azulejos brilhantes e o frescor de um lírio-do-vale na escrivaninha. Olhou para o retrato do jovem czar, erecto no centro de um salão suntuoso, para a risca igual dos cabelos leitosos e cuidadosamente ondulados da diretora, e permaneceu calada, aguardando.

– A senhorita não é mais uma menina – disse a diretora em tom significativo, no íntimo já começando a irritar-se.

– Sim, *madame* – respondeu Mieschérskaia com simplicidade, quase alegre.

– Mas ainda não é mulher – disse a diretora em tom ainda mais significativo, e seu rosto pálido corou levemente. – Para começo de conversa, que penteado é esse? Isso é penteado de mulher!

– Eu não tenho culpa de ter cabelos bonitos, *madame* – respondeu Mieschérskaia, e com as duas mãos deu um leve toque nos cabelos graciosamente arrumados.

– Ah, então é assim, a senhorita não tem culpa! Não tem culpa pelo penteado, não tem culpa por esses pentes caros, não tem culpa de estar arruinando seus pais com sapatos de vinte rublos! Mas lhe repito, a senhorita está perdendo inteiramente de vista que por enquanto ainda é apenas uma ginasiana...

Nesse ponto, sem perder a simplicidade e a calma, Mieschérskaia de repente a interrompeu polidamente:

– Desculpe, *madame,* a senhora está equivocada: eu sou mulher. E o culpado por isso – sabe quem é? Um amigo e vizinho do meu pai, e vosso irmão, Alieksiêi Mikháilovitch Maliútin. Aconteceu no verão passado, no campo...

E um mês depois dessa conversa um oficial cossaco, feio e de aspecto plebeu, sem absolutamente nada em comum com o círculo a que pertencia Ólia Mieschérskaia, fuzilou-a na plataforma de uma estação ferroviária, em meio a uma grande multidão que acabava de chegar de trem. A confissão inverossímil de Ólia Mieschérskaia, que deixou desconcertada a diretora, foi inteiramente

confirmada: o oficial declarou ao juiz de instrução que Mieschérskaia o seduzira, mantivera relações com ele, jurara que se tornaria sua mulher, mas na estação ferroviária, no dia do assassinato, ao despedi-lo para Novotcherkassk, disse de repente que nunca lhe passara sequer pela cabeça a idéia de amá-lo, que todas aquelas conversas sobre casamento não passavam de zombaria com ele, e lhe deu para ler as páginas do diário em que ela falava de Maliútin.

– Folheei aquelas linhas, saí para a plataforma onde ela passeava esperando que eu acabasse de ler, e atirei nela – disse o oficial. – O diário ficou no bolso do meu casaco, olhai o que nele foi escrito no dia dez de julho do ano passado.

E o juiz de instrução leu mais ou menos o seguinte.

"Passa de uma da madrugada. Adormeci fundo, mas acordei no mesmo instante... Hoje eu me tornei mulher! Papai, mamãe e Tólia* foram para a cidade, eu fiquei só. Estava tão feliz por estar só que não consigo exprimi-lo! De manhã passeei sozinha pelo jardim, no campo, estive no bosque, tinha a impressão de que estava sozinha no mundo, e achava aquilo tão bom como nunca tinha sido na vida. Almocei também sozinha, depois passei uma hora inteira tocando, e ao som da música tive a sensação de que minha vida não vai ter fim e eu vou ser feliz como ninguém! Depois adormeci no gabinete de papai, e às quatro Cátia** me acordou dizendo que tinha chegado Alieksiêi Mikháilovitch. Fiquei muito contente com a vinda dele, e gostei muito de recebê-lo e ocupá-lo. Chegou numa parelha de *vyatkas****, muito bonitos, que ficaram o tempo todo junto ao terraço de entrada, mas ele permaneceu porque estava chovendo e queria que secasse até o entardecer. Lamentou muito não ter encontrado o papai, esteve muito animado e se comportou como um cavalheiro comigo, brincou muito, dizendo que há muito tempo estava apaixonado por mim. Quando passeamos pelo jardim antes do chá o tempo esteve outra vez maravilhoso, o sol brilhava em todo o jardim molhado, embora estivesse bem frio, e ele me segurou a mão dizendo que era Fausto e eu Margarida. Ele está com cinqüenta e seis anos, mas ainda é muito bonito e anda sempre muito bem vestido – só não gostei de ele ter vindo de capa –, cheira a colônia inglesa, tem os olhos bem jovens e a barba toda prateada e elegantemente dividida em duas longas partes. Tomamos o chá na varanda de vidro, tive a sensação de não estar bem e me recostei na otomana, ele estava fumando, depois sentou-se ao meu lado, passou outra vez a dizer galanteios, a examinar e beijar minha mão. Cobri o rosto com um lenço de seda, e ele me beijou várias vezes na boca por cima do lenço... Não entendo como aquilo pôde acontecer, fiquei louca, nunca pensei que eu fosse assim. Agora só tenho uma saída... Sinto tamanho nojo dele que não posso suportar isso!..."

..............

* Diminutivo de Anatoli. (N. do T.)

** Diminutivo de Catarina. (N. do T.)

*** Raça de cavalos da região. (N. do T.)

Nesses dias de abril a cidade anda limpa, seca, as pedras ficaram brancas, e é fácil e agradável andar por cima delas. Aos domingos, depois da missa, uma mulher baixinha, de luto, luvas de pelica pretas e uma sombrinha de ébano toma a Rua da Catedral que dá para a saída da cidade. Evita o corpo de bombeiros, atravessa pela estrada uma praça suja onde há muitas forjas enegrecidas pela fumaça e sopra mais fresco o vento do campo; à frente, entre o mosteiro masculino e a cadeia, branquiça a abóbada anuviada do céu e destaca-se em cinza o campo na primavera, e depois, quando se chega por entre poças aos muros do mosteiro e vira-se à esquerda, avista-se uma espécie de jardim grande e baixo, rodeado por um gradil branco, com o letreiro Assunção de Maria à entrada. A mulher baixinha faz um sinal da cruz em pequenos movimentos e caminha como de costume pela aléia principal. Ao chegar a um banco em frente à cruz de carvalho senta-se, ao vento e sob o frio da primavera, passa ali uma, duas horas, enquanto não lhe congelam os pés metidos em sapatos leves e as mãos em apertadas luvas de pelica. Ao ouvir os pássaros da primavera, que cantam docemente até sob o frio, ao ouvir o som do vento na coroa de porcelana, às vezes ela pensa que daria meia vida contanto que não existisse diante dos seus olhos aquela coroa morta. A idéia de que enterraram Ólia Mieschérskaia ali naquele barro a faz mergulhar numa estupefação que beira o embotamento: como ligar esse montículo de barro e essa cruz de carvalho àquela ginasiana de dezesseis anos, que há apenas três meses era tão cheia de vida, encanto e alegria? Ou será que ali debaixo está aquela mesma cujos olhos brilham tão imortais de dentro daquele medalhão de

bronze, e como compatibilizar com aquele olhar puro o horrendo que agora está associado ao nome de Ólia Mieschérskaia? – Mas do fundo da alma a mulher baixinha é feliz, como todas as pessoas apaixonadas ou entregues a algum sonho apaixonado.

Essa mulher é a preceptora de Ólia Mieschérskaia, uma solteira que já passou dos trinta e há muito tempo vive de uma fantasia que lhe substitui a vida real. A princípio essa fantasia foi seu irmão, um sargento-mor pobre e sem nenhum destaque – ela vinculou toda a sua alma a ele, ao futuro dele, que não se sabe por que a ela parecia brilhante, e viveu na estranha expectativa de que o seu destino iria sofrer alguma mudança fantástica graças a ele. Depois que ele foi morto perto de Mukden, ela se convenceu de que, para a sua grande sorte, não era como as outras, de que a inteligência e interesses superiores lhe substituíam a beleza e a feminilidade, de que ela era uma trabalhadora de idéias. A morte de Ólia Mieschérskaia a fez cativa de um novo sonho. Agora Ólia Mieschérskaia é objeto das suas reflexões constantes, de admiração e alegria. A cada dia de festa visita-lhe a sepultura – o hábito de ir ao cemitério e andar de luto formou-se nela com a morte do irmão –, fica horas sem desviar a vista da cruz de carvalho, recordando o rosto pálido de Ólia Mieschérskaia no caixão, entre flores, e a conversa que certa vez escutou: certa vez, durante um recreio longo, quando passeava pelo jardim do ginásio, Ólia Mieschérskaia contava rapidamente à sua melhor amiga, a gorda e alta Subótina:

– Li num livro do papai – ele tem muitos livros antigos, engraçados –, li qual deve ser a beleza da mulher... Lá se diz tanta coisa, entendes, que não dá pra gente se lembrar de tudo: bem, é claro, os olhos negros fervendo como breu! – palavra que está escrita assim: fervendo como breu! – os cílios, negros como a noite, um corado de tom suave, talhe fino, braços mais longos que de costume – estás entendendo, mais longos que de costume! –, pé pequeno, seios suficientemente graúdos, pantorrilha corretamente arredondada, joelhos cor do interior de uma concha, ombros inclinados porém altos – aprendi muita coisa quase de cor, tão importante é tudo isso! – mas sabes o principal? O leve alento! E olha que eu o tenho. Escuta só como eu suspiro – não é verdade que eu o tenho?

Agora esse leve alento volta a espalhar-se pelo mundo, por esse céu nublado, por esse vento frio da primavera...

Capítulo 8
A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca

O enigma de Hamlet. Soluções "subjetivas" e "objetivas". O problema do caráter de Hamlet. Estrutura da tragédia: fábula e enredo. Identificação do herói. A catástrofe.

Todos são unânimes em considerar a tragédia *Hamlet* como um enigma. Todos acham que ela difere das outras tragédias do próprio Shakespeare e de outros autores antes de tudo porque nela o desenrolar da ação foi construído de tal modo que suscita certa incompreensão e surpresa do espectador. Por isso os estudos e trabalhos críticos sobre essa peça são quase sempre de caráter interpretativo e seguem todos um modelo: tentam decifrar o enigma proposto por Shakespeare. Esse enigma pode ser formulado assim: por que Hamlet, que deve matar o rei imediatamente após conversar com a sombra, não consegue fazê-lo de maneira nenhuma e toda a tragédia é preenchida pela história dessa inércia? Para resolver esse enigma, que de fato se propõe à mente de todo leitor – porque Shakespeare não deu na peça explicação direta e clara da morosidade de Hamlet –, os críticos procuram as causas imediatas dessa morosidade em dois elementos: no caráter e nas vacilações do próprio Hamlet ou nas condições objetivas. O primeiro grupo de críticos reduz o problema à questão do caráter de Hamlet e procura mostrar que o príncipe não se vinga imediatamente ou porque os seus sentimentos éticos se opõem a qualquer ato de vingança, ou porque é indeciso e sem vontade por sua própria natureza, ou porque, como sugere Goethe, é uma causa grande demais recaindo sobre ombros demasiadamente fracos. E, uma vez que nenhuma dessas interpretações explica inteiramente a tragédia, pode-se dizer, com certeza, que elas carecem de qualquer importância científi-

ca, pois se pode defender com igual legitimidade algo inteiramente oposto a cada uma delas. Uma espécie contrária de estudiosos mantém em face da obra de arte uma atitude crédula e ingênua e tenta interpretar a morosidade de Hamlet a partir do seu modo de vida interior, como se se tratasse de um homem vivo e verdadeiro; em linhas gerais, os seus argumentos são quase sempre tirados da vida e do sentido da natureza humana e não da construção artística da peça. Esses críticos chegam a afirmar que o objetivo de Shakespeare foi mostrar um homem sem vontade, e desenvolveu a tragédia surgida na alma de um homem destinado a realizar um grande feito, mas que para tanto não dispunha das forças necessárias. Eles interpretam *Hamlet* o mais das vezes como tragédia da impotência e da falta de vontade, sem levar absolutamente em conta uma multiplicidade de cenas que mostram no herói traços de um caráter totalmente oposto e revelam nele um homem de decisão excepcional, valor e audácia, cujas vacilações não se devem a considerações de ordem moral, etc.

Outro grupo de críticos procura as causas da morosidade de Hamlet nos obstáculos objetivos, impostos ao caminho da realização dos fins colocados diante dele. Estes críticos sugerem que o rei e os cortesãos oferecem uma resistência muito forte a Hamlet, e este não mata o rei logo porque não pode fazê-lo. Esse grupo de críticos, seguindo Werder, afirma que a meta de Hamlet não era absolutamente matar o rei mas desmascará-lo, demonstrar a todos que ele era culpado, e só depois castigá-lo. Podem-se encontrar muitos argumentos em defesa dessa opinião, como se pode encontrar igualmente um grande número de argumentos tirados da tragédia que desmentem facilmente tal opinião. Esses críticos não percebem dois elementos básicos, que os levam a cometerem equívocos cruéis: o primeiro equívoco consiste em que em nenhum ponto da tragédia se encontra, de modo direto ou indireto, tal formulação da missão colocada diante de Hamlet. Inventam por Shakespeare novos objetivos e complicam a tarefa, e outra vez lançam mão de argumentos tomados mais ao senso comum e à verossimilhança do dia-a-dia do que à estética do trágico. O segundo equívoco é não perceberem o imenso número de cenas e monólogos que nos deixam absolutamente claro que o próprio Hamlet tem consciência da natureza subjetiva da sua morosidade, que ele não entende o

que o leva a essa morosidade, que para isto ele alude a várias causas diferentes e que nenhuma delas pode suportar o fardo de servir de apoio à explicação de toda a ação.

Ambos os grupos de críticos concordam que essa tragédia é altamente enigmática, e esse reconhecimento já lhes tira inteiramente a força de convencimento de todos os argumentos.

Ora, se todos os seus argumentos fossem corretos, seria de esperar que a tragédia não tivesse nenhum enigma. Que enigma é esse, se Shakespeare quer representar notoriamente um homem vacilante? Porque veríamos desde o início e compreenderíamos que haveria morosidade em função da vacilação. Seria má a peça sobre o tema da falta de vontade se essa própria falta de vontade estivesse oculta sob o disfarce de enigma e tivessem razão os críticos da segunda corrente, segundo quem a dificuldade está em obstáculos externos; então seria o caso de dizer que Hamlet era um erro dramático de Shakespeare, porque o dramaturgo não conseguiu representar, de maneira precisa e clara, essa luta com os obstáculos externos que constituem o verdadeiro sentido da tragédia e ela também se esconde atrás do mistério. Os críticos tentam resolver o enigma de Hamlet incorporando alguma coisa de fora, certas considerações e idéias que não estão na própria tragédia e enfocam essa tragédia como um caso intrincado da vida, que deve forçosamente ser interpretado no plano do bom senso. Segundo a bela expressão de Börne, lançou-se um véu sobre o quadro, e nós tentamos levantar esse véu para ver o quadro; ocorre que o véu foi desenhado no próprio quadro. Isto é absolutamente verdadeiro. É muito fácil mostrar que o enigma foi traçado na própria tragédia, que a tragédia foi construída intencionalmente como enigma, que ela precisa ser interpretada e compreendida como um enigma que não se presta a uma interpretação lógica, e se os críticos querem retirar o véu da tragédia estarão privando a própria tragédia de uma parte essencial.

Mas examinemos a própria natureza enigmática da peça. Apesar da diversidade de opiniões, a crítica é quase unânime ao ressaltar que a peça é obscura e inatingível. Gessner diz que *Hamlet* é uma tragédia de máscaras. Kuno Fischer acha que diante de Hamlet e sua tragédia nós nos encontramos como que diante de uma cortina. Imaginamos que existe alguma imagem por trás dela, mas

no final ficamos convencidos de que a imagem não é outra coisa senão a própria cortina. Segundo Börne, Hamlet representa algo incongruente, pior que a morte, ainda não nascido. Goethe falava de uma questão sombria ao referir-se a essa tragédia. Schlegel a comparava a uma equação irracional. Baumhardt falava da complexidade da fábula, que contém toda uma série de acontecimentos raros e surpreendentes. "A tragédia *Hamlet* lembra efetivamente um labirinto", concorda Kuno Fischer. Segundo G. Brandes, "não paira sobre *Hamlet* um sentido geral ou uma idéia do todo. A claridade não é exatamente o ideal que Shakespeare tinha em vista. Abundam enigmas e contradições, mas a força de atração da peça é determinada em grande parte por sua própria obscuridade" (21, p. 38). Falando de obras "obscuras", Brandes acha que essa obra obscura é *Hamlet*: "O drama começa em algumas passagens como uma espécie de abismo entre o envoltório da ação e o seu núcleo." (21, p. 31) "Hamlet continua um mistério", diz Ten-Brink, "só que um mistério irresistivelmente atrativo por termos consciência de que não é um mistério artificialmente inventado mas que radica na natureza das coisas." (102, p. 142) "Mas Shakespeare criou um mistério", diz Dowden, "que continua para o pensamento um elemento que o excita para sempre e nunca é por ele inteiramente resolvido. Por isto não se pode supor que alguma *idéia* ou frase mágica possa resolver as dificuldades representadas pelo drama ou de repente elucidar tudo o que nele existe de obscuro. A obscuridade é própria da obra de arte que não tem em vista algum problema mas a vida: e nessa vida, nessa história de uma alma que atravessou a fronteira sombria entre a obscuridade da noite e a luz do dia, há... muita coisa que foge a qualquer estudo e o desnorteia." (45, p. 131)

Poderíamos continuar citando infinitamente, uma vez que todos os críticos, salvo algumas exceções, insistem nesta questão. Os detratores de Shakespeare, como Tolstói, Voltaire e outros, reiteram o mesmo. No prefácio à tragédia *Semíramis*, Voltaire diz: "o desenrolar dos acontecimentos em *Hamlet* é uma imensa confusão. Rümelin acha que 'no conjunto a obra é incompreensível'" (159, pp. 74-94).

Entretanto, toda a crítica vê na obscuridade uma espécie de envoltório que encobre o núcleo, uma cortina que empana a imagem, um véu que nos esconde o quadro. Fica totalmente incompreensível a razão por que, sendo *Hamlet* efetivamente o que dizem os críticos, ele está cercado dessa aura de mistério e incompreensão. Mas é preciso dizer que essa aura de mistério é amiúde exagerada ao extremo e mais amiúde ainda baseia-se simplesmente em mal-entendidos. Entre tais mal-entendidos cabe incluir a opinião de Mierejkovski, que dizia: "A sombra do pai aparece a Hamlet em um clima solene, entre o troar do trovão e da tempestade... A sombra do pai fala a Hamlet dos segredos de além-túmulo, de Deus, da vingança e de sede." (73, p. 141) É absolutamente impossível encontrar tal argumento, a não ser em libreto de ópera. E nem é preciso acrescentar que nada disso existe no verdadeiro *Hamlet*.

Assim, podemos abandonar toda a crítica que tenta separar o enigmático da própria tragédia, desvelar o quadro. Entretanto é curioso observar como essa crítica se manifesta a respeito do enigmático do caráter e do comportamento de Hamlet. Börne diz: "Shakespeare é um rei que não se subordina a regras. É como se ele pudesse dizer, como qualquer outro: Hamlet é um caráter lírico que se opõe a qualquer elaboração dramática." (16, p. 404) A mesma incongruência é observada por Brandes, que diz: "Não devemos esquecer que esse fenômeno dramático, o herói que não age, até certo ponto foi uma exigência da própria técnica desse drama. Se Hamlet matasse o rei imediatamente após receber a revelação da alma do pai, a peça deveria limitar-se a um único ato. Foi positivamente necessário permitir o surgimento da morosidade." (21, p. 37) Mas, se isso fosse realmente assim, significaria simplesmente que o enredo era inadequado à própria tragédia e que Shakespeare retardava artificialmente uma ação que podia terminar de imediato, incluindo cada ato desnecessário em uma obra que podia resumir-se a um só. O mesmo observa Montegue, que sugere uma fórmula magnífica: "a inércia representa a ação nos primeiros três atos". Becque tem uma interpretação muito próxima desta. Explica tudo a partir da contradição entre a fábula da obra e o caráter do herói. A fábula, o desenrolar da ação, pertencem à crônica que Shakespeare incorporou ao enredo, ao passo que o caráter de Hamlet pertence ao próprio dramaturgo. Entre um e outro existe uma contradição inconciliável. "Shakespeare não era dono absoluto de sua obra nem podia dispor com plena liberdade dos

seus componentes" – isto quem faz é a crônica. Mas nisto está toda a questão, e ela é tão simples e verdadeira que nem precisamos sair à procura de quaisquer outras explicações. Com isto passamos a um novo grupo de críticos, que procuram decifrar o enigma de Hamlet ou nas condições da técnica dramática, como se expressou grosseiramente Brandes, ou nas raízes histórico-literárias de onde medrou essa tragédia. Contudo, é evidente que, nesse caso, isso significaria que as regras da técnica haviam vencido a capacidade do escritor, ou que o caráter histórico do enredo havia prevalecido sobre as possibilidades da sua elaboração artística. Em um caso e no outro Hamlet seria um erro de Shakespeare, que não teria sido capaz de escolher o enredo adequado para a sua tragédia; desse ponto de vista tem toda razão Jukovski ao dizer que "*Hamlet*, a obra-prima de Shakespeare, parece-me um monstro. Quem encontra muita coisa em Hamlet demonstra mais a sua própria riqueza de pensamento e imaginação do que a superioridade de Hamlet. Não posso acreditar que, ao criar a sua tragédia, Shakespeare tenha pensado tudo o que pensaram Tieck e Schlegel quando a leram: eles vêem nela e em todas as suas surpreendentes estranhezas toda a vida humana e os seus enigmas incompreensíveis... Pedi que ele lesse para mim o *Hamlet* e depois da leitura me comunicasse minuciosamente as suas idéias sobre esse *monstro disforme*".

Gontcharov era da mesma opinião, segundo a qual é impossível interpretar Hamlet: "Hamlet não é um papel típico, ninguém consegue interpretá-lo, nunca houve ator que o interpretasse... ele iria esgotar-se nesse papel como um judeu errante... As qualidades de Hamlet são fenômenos inatingíveis no estado comum e normal da alma." Entretanto, seria erro considerar que as explicações histórico-literárias e formais, que procuram as causas da morosidade de Hamlet em circunstâncias técnicas ou históricas, tendem forçosamente a concluir que Shakespeare escreveu uma peça ruim. Toda uma série de estudiosos aponta para o sentido estético positivo, que consiste no emprego dessa morosidade necessária. Volkenstein, por exemplo, defende ponto de vista contrário ao de Heine, Börne, Turguiêniev e outros, segundo quem o próprio Hamlet é em si um ser desprovido de vontade. A opinião destes foi traduzida de modo magnífico pelas palavras de Hebbel, que diz: "Hamlet já

é cadáver antes do início da tragédia. O que vemos são rosas e espinhos que brotam desse cadáver." Hebbel supõe que a verdadeira natureza da obra dramática, particularmente da tragédia, consiste na inusitada tensão de paixões, e que ela sempre se baseia na força interior do herói. Por isso ele supõe que a concepção segundo a qual Hamlet é um homem sem vontade "radica... na crença séria no material verbal, crença que às vezes marcou a crítica literária mais profunda... Não se pode acreditar na palavra do personagem do drama, é preciso verificar como ele age. E Hamlet age de forma mais que enérgica, mantém uma luta longa e sangrenta contra o rei e toda a corte da Dinamarca. Em sua aspiração trágica a restabelecer a justiça, ataca decididamente o rei três vezes: na primeira mata Polônio, na segunda o rei é salvo pela oração, e na terceira – no final da tragédia – Hamlet mata o próprio rei. Com um engenho magnífico, Hamlet encena a 'ratoeira' – espetáculo, verificando as declarações da sombra; afasta habilmente do seu caminho Rosencratz e Guildenstern. Trava uma luta verdadeiramente titânica. Ao seu caráter forte e flexível corresponde a sua natureza física: Laertes é o melhor espadachim da França e Hamlet o vence, mostra-se mais habilidoso (como isto contraria a observação de Turguiêniev sobre a debilidade física do personagem...). O herói da tragédia é o *maximum* de vontade... E não notaríamos o efeito trágico de *Hamlet* se o herói fosse indeciso e fraco" (28, pp. 137-138). O curioso nessa opinião não é ela apontar os traços que distinguem força e ousadia em Hamlet. Isto já havia sido feito muitas vezes, como muitas vezes haviam sido apontados os obstáculos que se impõem a Hamlet. O que é digno de nota em tal opinião é o fato de ela interpretar a seu modo o material da tragédia, que fala da falta de vontade de Hamlet. Volkenstein examina todos os monólogos em que Hamlet se censura pela falta de decisão como uma forma de auto-estimular a vontade, e diz que o que os monólogos menos revelam é fraqueza, podendo-se inclusive falar do contrário.

Assim, segundo essa opinião, todas as acusações que Hamlet se faz de falta de vontade constituem mais uma prova da sua excepcional força de vontade. Travando uma luta titânica, revelando o máximo de força e energia, ainda assim ele não está contente consigo mesmo, cobra de si mesmo ainda mais, e, deste modo,

essa interpretação salva a situação, ao mostrar que a contradição não foi introduzida no drama por acaso e que tal contradição é apenas aparente. As palavras referentes à falta de vontade devem ser interpretadas como a mais forte demonstração de vontade. Entretanto, esta tentativa não resolve o problema. No fundo, apenas oferece uma solução aparente da questão e repete essencialmente o velho ponto de vista sobre o caráter de Hamlet, que de fato não explica por que Hamlet demora a agir, não mata o rei como o quer Brandes, no primeiro ato logo após receber a comunicação da sombra, e por que a tragédia não termina no primeiro ato. Esse enfoque leva forçosamente à corrente que parte de Werder e que alude a obstáculos de natureza externa como a verdadeira causa da morosidade de Hamlet. Mas isto significa entrar claramente em contradição com o sentido direto da peça. Hamlet trava uma luta titânica, e podemos concordar com isto se partirmos do caráter do próprio Hamlet. Admitamos que nele residam efetivamente grandes forças. Neste caso, com quem ele luta, contra quem essa luta se dirige e em que se traduz? E, mal se levanta essa questão, revela-se imediatamente a insignificância dos inimigos de Hamlet, das causas que o impedem de cometer o assassinato, e sua cega submissão às trevas que se unem contra ele. De fato, o próprio crítico observa que o rei é salvo pela reza, mas é o caso de perguntar se existem na tragédia indícios de que Hamlet é um homem profundamente religioso e que esta causa pertence aos movimentos da alma de uma grande força. Ao contrário, ela surge de maneira completamente casual e nos parece como que incompreensível. Se em vez de matar o rei ele mata Polônio por um simples acaso, isto significa que a sua decisão amadureceu imediatamente após o espetáculo. Cabe perguntar por que sua espada só cai sobre o rei em pleno final da tragédia. Por último, por mais sistemática, casual, episódica e sempre limitada ao significado local que seja a luta que ele trava, tanto o assassinato de Guildenstern como o dos demais não passam de autodefesa e, evidentemente, não podemos denominar luta titânica a essa autodefesa de um homem. Podemos ter ainda a oportunidade de assinalar que as três vezes em que Hamlet tenta matar o rei, citadas sempre por Volkenstein, sugerem precisamente o contrário do que vê o crítico. Outra interpretação semelhante e igualmente pobre de explicações é a encenação de *Hamlet* pelo Segundo Teatro de Arte de Moscou. Aqui se tentou realizar na prática o que acabamos de conhecer apenas em teoria. Os adaptadores partiram da intepretação de dois tipos de natureza humana e do desenvolvimento da luta entre esses dois tipos. "Um deles protesta, é heróico, luta por afirmar aquilo que constitui a sua vida. É o nosso Hamlet. Para revelar com mais clareza e ressaltar o seu significado preponderante, tivemos de fazer cortes profundos no texto da tragédia, suprimir dela tudo o que pudesse reter o definitivamente vertiginoso... Já a partir do meio do segundo ato ele pega a espada e não a larga até o final da tragédia; ressaltamos ainda a natureza ativa de Hamlet, condensando os obstáculos que se impõem ao seu caminho. Daí o tratamento que demos ao rei e aos seus comparsas. O rei Cláudio personifica tudo o que significa obstáculo ao heróico Hamlet... E o nosso Hamlet permanece constantemente em luta espontânea e apaixonada contra tudo o que personifica o rei... Para carregar nas tintas, achamos necessário transferir a ação de *Hamlet* para a Idade Média."

Assim falam os diretores de cena da peça, em manifesto artístico publicado por ocasião da montagem. E indicam com plena franqueza que, para a concretização cênica e a compreensão da tragédia, tiveram de realizar três operações com a peça: a primeira, suprimir tudo o que dificultasse essa compreensão; a segunda, condensar os obstáculos que se impunham a Hamlet; e a terceira, carregar nas tintas e transferir a ação de *Hamlet* para a Idade Média, enquanto todos viam nessa peça a personificação do Renascimento. Compreende-se perfeitamente que, depois dessas três operações, é possível qualquer interpretação, mas é igualmente claro que essas três operações transformem a tragédia em algo absolutamente oposto ao descrito. E a circunstância de ter sido necessário sujeitar a peça a operações tão radicais para concretizar tal compreensão é demonstrada da melhor forma pela divergência colossal que existe entre o verdadeiro sentido da história e o sentido assim interpretado. Para ilustrar a contradição da peça em que cai o referido teatro, basta que nos reportemos ao fato de que o rei, que de fato desempenha papel muito modesto na peça, é transformado pela montagem no oposto heróico do próprio Hamlet[1]. Se Hamlet é o máximo de vontade heróica, clara, um pólo dessa vontade, o rei é o máximo dessa vontade anti-heróica, obscura, o seu outro

pólo. Para reduzir o papel do rei à personificação de todo princípio obscuro da vida, seria necessário, no fundo, escrever outra tragédia com finalidades absolutamente opostas àquelas que Shakespeare se propôs.

Estão bem mais próximas da verdade aquelas interpretações da morosidade de Hamlet que também partem de considerações formais e de fato elucidam muito a solução desse enigma, embora tenham sido feitas sem qualquer operação com o texto da tragédia. Entre essas tentativas está, por exemplo, a de esclarecer certas particularidades da construção de *Hamlet* a partir da técnica de construção da cena em Shakespeare[2], de cuja dependência não há como fugir e cujo estudo é profundamente necessário para uma correta interpretação e análise da tragédia. Tem esse sentido, por exemplo, a lei da continuidade temporal no drama de Shakespeare, estabelecida por Proelsz, a qual exigia do espectador e do autor uma convenção de cena completamente diferente da técnica da nossa cena atual. Entre nós a peça foi dividida em atos; cada ato representava convencionalmente apenas o curto espaço de tempo ocupado pelos acontecimentos nela representados. Os acontecimentos longos e suas mudanças ocorrem entre os atos, e só depois o espectador toma conhecimento deles. Um ato pode ser separado de outro ato por um intervalo de vários anos. Tudo isso requer um procedimento de escrita. Inteiramente diversa era a situação nos tempos de Shakespeare, quando a ação se prolongava de modo contínuo, a peça não se dividia visivelmente em atos, e sua execução não era interrompida por intervalos e tudo se realizava aos olhos do espectador. Compreende-se perfeitamente que essa importante convenção estética tinha um colossal sentido de composição para qualquer estrutura da peça, e nós podemos esclarecer muita coisa para nós mesmos se conhecermos a técnica e a estética da cena contemporânea a Shakespeare. Entretanto, cometemos um profundo erro quando ultrapassamos os limites e começamos a pensar que, estabelecendo a necessidade técnica de algum procedimento, já resolvemos o problema. É necessário mostrar em que medida cada procedimento foi convencionado pela técnica da cena de então. É necessário mas não suficiente. É preciso ainda mostrar o sentido psicológico desse procedimento, por que, entre uma infinidade de procedimentos análogos, Shakespeare escolheu precisamente esse, por que não se pode admitir que alguns procedimentos se devessem exclusiva e integralmente à sua necessidade técnica, por que isto significaria admitir o poder da técnica pura na arte. De fato, a técnica evidentemente determina de modo indiscutível a construção da peça, mas no âmbito das possibilidades técnicas cada procedimento técnico e cada fato parecem promover-se a critério de fato estético. Vejamos um exemplo simples. Silverswan diz: "O poeta estava pressionado por certa disposição da cena. Entre os exemplos que salientam a inevitabilidade de retirar personagens da cena, *resp.** a impossibilidade de terminar a peça ou a cena com algum cadáver, estão os casos em que aparecem cadáveres no palco no desenrolar da peça: não se podia obrigá-los a levantar-se e ir embora, e eis que em *Hamlet* surge um tal de Fortinbrás totalmente desnecessário e acompanhado de gente, só para proclamar ao término da peça:

> Retirem os cadáveres.
> Eles cabem no campo da batalha,
> Como sinal de carnificina, mas não aqui.

"E todos saem levando os cadáveres.

"Sem qualquer dificuldade o leitor pode aumentar o número de semelhantes exemplos depois de ler atentamente ao menos Shakespeare." (101, p. 30) Este é um exemplo de interpretação absolutamente errônea da cena final de *Hamlet* e baseada apenas em considerações técnicas. É indiscutível que, sem cortina e desenvolvendo a ação com palco o tempo todo aberto diante do espectador, o dramaturgo deveria terminar a peça sempre que alguém levasse os cadáveres. Neste sentido, não há dúvida de que a técnica do drama pressionava Shakespeare. Ele deveria forçar a retirada dos mortos na cena final de *Hamlet*, mas poderia fazê-lo de modos diferentes: os cadáveres poderiam ser levados pelos cortesãos presentes no palco ou simplesmente pela guarda dinamarquesa. Dessa necessidade técnica nunca poderemos concluir que Fortinbrás aparece *apenas* para levar os cadáveres e que o mes-

* Abreviação de "respectivamente". Abreviado, no original russo. (N. do T.)

mo Fortinbrás é totalmente desnecessário. Basta atentarmos, por exemplo, para a interpretação da peça feita por Kuno Fischer, que vê o tema da vingança personificado em três diferentes imagens – Hamlet, Laertes e Fortinbrás, todos vingadores da morte dos seus pais – e veremos imediatamente um profundo sentido artístico no fato de que esse tema atinge a sua mais plena conclusão com o aparecimento final de Fortinbrás, e de que a marcha vitoriosa deste ganha sentido profundo com o aparecimento dos corpos dos outros dois vingadores, cujas imagens estiveram sempre em oposição à imagem de Fortinbrás. Assim encontramos facilmente o sentido estético da lei técnica. Iremos mais uma vez recorrer ao auxílio desse tipo de estudo e, em particular, à lei estabelecida por Proelsz muito nos ajudará a elucidar a morosidade de Hamlet. Entretanto, isso é apenas o início de um estudo e não o estudo em sua totalidade. O objetivo será sempre estabelecer a necessidade técnica de algum procedimento, de entender ao mesmo tempo a sua utilidade estética. Noutros termos, teríamos de concluir com Brandes que a técnica domina totalmente o poeta e não o poeta a técnica, e que *Hamlet* retarda a ação nos quatro atos porque as peças eram escritas em cinco e, em um ato, nunca conseguiríamos entender por que uma mesma técnica, que oprimia igualmente e de forma absoluta Shakespeare e outros escritores, criou uma estética na tragédia de Shakespeare e outra estética na tragédia dos seus contemporâneos; mais ainda, por que a mesma técnica levou Shakespeare a compor de modo inteiramente diverso *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth* e *Hamlet*. Pelo visto, até nos limites que a técnica reserva ao poeta este mantém ainda a sua capacidade artística de compor. Encontramos o mesmo defeito de descobertas que nada explicam nas premissas para explicar *Hamlet* a partir das exigências da forma artística, que também estabelecem leis absolutamente corretas, necessárias à compreensão da tragédia mas absolutamente incapazes de explicá-la. Vejamos de passagem o que diz Eikhenbaum sobre *Hamlet*: "De fato, não se retarda a tragédia porque Schiller precisa elaborar uma psicologia da morosidade mas ao contrário – *a tragédia precisa ser retardada por causa da morosidade de Wallenstein* e precisa também esconder esse retardamento. O mesmo acontece em *Hamlet*. Não é por acaso que existem interpretações diametralmente opostas de Hamlet como indivíduo e todas têm razão a seu modo, porque cometem os mesmos erros. Tanto Hamlet quanto Wallenstein são apresentados em dois aspectos necessários à elaboração da forma trágica – como força motriz e como força retardante. Em vez do simples avanço, segundo o esquema do enredo, temos algo como uma dança com movimentos complexos. Do ponto de vista psicológico isto é quase uma contradição... É a pura verdade, porque a psicologia serve apenas de motivação: o herói parece um indivíduo mas na realidade é uma máscara.

"Shakespeare introduziu na tragédia o fantasma do pai e fez de Hamlet um filósofo – motivação do movimento e do retardamento. Schiller faz de Wallenstein um traidor quase contra a sua vontade para criar o movimento da tragédia, e introduz o elemento astrológico que motiva o retardamento." (139, p. 81)

Surge aqui toda uma série de dúvidas. Concordemos com Eikhenbaum, segundo quem a elaboração da forma artística é efetivamente necessária para que o herói desenvolva e retarde ao mesmo tempo a ação. O que isto nos explica em *Hamlet*? O aparecimento de Fortinbrás não explica nada mais que a necessidade de retirar os corpos no final do ato; precisamente nada mais, porque a técnica da cena e a técnica da forma evidentemente pressionam o poeta. Mas elas pressionavam Shakespeare assim como pressionaram Schiller. Pergunta-se: por que um criou Wallenstein e o outro Hamlet? Por que a mesma técnica e as mesmas exigências de elaboração da forma artística levaram uma vez à criação de *Macbeth* e outra à de *Hamlet*, embora essas peças sejam diametralmente opostas em termos de composição? Admitamos que a psicologia do herói seja apenas a que o autor introduz como motivação. Nesse ponto cabe perguntar se é de todo indiferente para a tragédia a motivação escolhida pelo autor. Será casual? Será que por si mesma ela diz alguma coisa ou a ação das leis da tragédia é absolutamente igual seja qual for a motivação, seja qual for a forma concreta em que se manifeste, assim como a fidelidade da fórmula algébrica continua absolutamente constante independentemente dos valores aritméticos que lhe atribuamos?

Assim o Formalismo, que começou atribuindo uma atenção inusitada à forma concreta, degenera no mais puro formalismo em si, que reduz certas formas individuais a certos esquemas algébricos. Ninguém irá discutir com Schiller, quando este diz que o poe-

ta trágico "deve prolongar a tortura dos sentimentos", e mesmo conhecendo essa lei nunca entenderemos por que essa tortura dos sentimentos se prolonga em *Macbeth*, apesar do ritmo alucinante de desenvolvimento da peça, e em *Hamlet*, onde esse ritmo é exatamente oposto. Eikhenbaum supõe que, com a ajuda dessa lei, nós explicamos inteiramente *Hamlet*. Sabemos que Shakespeare introduziu na tragédia o fantasma do pai, e isto é uma motivação de movimento. Ele fez de Hamlet um filósofo, e esta é uma motivação de retardamento. Schiller apelou para outras motivações: em vez de filosofia introduziu o elemento astrológico, em vez do fantasma, a traição. Cabe perguntar: por que temos dois efeitos da mesma causa absolutamente diversos? Ou será que devemos reconhecer que a causa aqui indicada é falsa, ou melhor, insuficiente, que não explica tudo até o fim, ou melhor, nem explica o principal. Eis um exemplo dos mais simples: "Não se sabe por quê", diz Eikhenbaum, "gostamos muito de psicologias e caracterizações. É ingênuo pensar que o escritor escreve para 'representar' a psicologia ou o caráter. Quebramos a cabeça com o problema de Hamlet – 'terá querido' Shakespeare representar nele a morosidade ou algo diferente? De fato, o artista não representa nada semelhante porque está inteiramente ocupado em questões de psicologia, e nós absolutamente não assistimos a *Hamlet* para estudar psicologia." (139, p. 78)

Tudo isso é absolutamente verdadeiro, mas será que devemos concluir daí que a escolha do caráter e da psicologia do herói são inteiramente indiferentes para o autor? É verdade que não assistimos a *Hamlet* para estudar a psicologia da morosidade, como também é verdade que se atribuirmos a Hamlet outro caráter a peça perderá todo o seu efeito. É claro que o artista não quis apresentar na sua tragédia a psicologia ou a caracterização. Contudo, a psicologia e a caracterização do herói não são um momento indiferente, casual e arbitrário, mas algo esteticamente muito significativo, e interpretar Hamlet em uma única frase, como o faz Eikhenbaum, significa simplesmente interpretá-lo muito mal. Dizer que em *Hamlet* retém-se a ação porque Hamlet é filósofo, significa simplesmente acreditar e repetir a opinião dos livros e artigos mais chatos que Eikhenbaum rejeita. É precisamente a concepção tradicional de psicologia e caracterização que afirma que Hamlet

não mata o rei porque é um filósofo. A mesma concepção superficial supõe que, para Hamlet passar à ação, é necessário introduzir o fantasma. Ora, Hamlet podia tomar conhecimento das mesmas informações por outros meios, e basta atentarmos para a tragédia e veremos que quem nela retarda a ação não é a filosofia de Hamlet mas coisa bem diferente.

Quem quiser estudar Hamlet como problema psicológico deve abandonar inteiramente a crítica. Procuramos mostrar, de forma sumária, como a crítica fornece pouca orientação ao estudioso e como amiúde o desvia inteiramente. Por isso o ponto de partida para o estudo psicológico deve ser a aspiração a salvar Hamlet daqueles onze mil volumes de comentários que o esmagaram com seu peso e aos quais Tolstói se referiu com horror. É preciso partir da tragédia do jeito que ela é, considerar que ela não fala para um interpretador sofisticado mas para um pesquisador ingênuo, é preciso partir dela na forma não interpretada[3] e observá-la como de fato é. Do contrário, correríamos o risco de examinar a interpretação do sonho em vez do estudo do próprio sonho. Só conhecemos uma tentativa de estudar Hamlet dessa maneira. Foi empreendida com uma ousadia genial por Tolstói em seu belíssimo artigo sobre Shakespeare, que, por estranhos motivos, até hoje continua a ser considerado desprovido de inteligência e interesse. Vejamos o que diz Tolstói: "Contudo, em nenhuma peça de Shakespeare como em *Hamlet* se observa, de maneira tão impressionante, a sua, não digo incapacidade, mas absoluta indiferença em caracterizar suas personagens, e em nenhuma das peças de Shakespeare se percebe de modo tão impressionante a cega admiração que Shakespeare suscita, essa hipnose irrefletida cuja conseqüência é não se permitir sequer a idéia de que alguma obra de Shakespeare possa não ser genial e qualquer personagem central do seu drama possa não ser representação de um caráter inteligível novo e profundo.

"Shakespeare parte de uma história antiga bem razoável em seu gênero... um drama escrito sobre o mesmo tema quinze anos antes dele, e escreve, com base no mesmo enredo, o seu drama, põe sem qualquer propósito (como costuma fazer) nos lábios da personagem central todas as suas idéias que lhe pareçam dignas de atenção. Ao pôr nos lábios do seu protagonista esses pensamentos... ele não tem a mínima preocupação em saber em que condi-

ções os discursos são pronunciados e, naturalmente, resulta que a personagem que externa essas idéias torna-se um cenógrafo de Shakespeare, perde qualquer característica e seus atos e discursos não se coadunam.

"Na lenda, a personalidade de Hamlet é perfeitamente compreensível: ele está indignado com o que fizeram o tio e a mãe, quer se vingar dele mas teme que o tio o mate, como matou seu pai, e por isso finge estar louco...

"Tudo isto é compreensível e decorre do caráter e da situação de Hamlet. Mas ao colocar nos lábios de Hamlet os discursos que gostaria de enunciar, e levá-lo a cometer atos de que o autor necessita para preparar as cenas de efeito, Shakespeare destrói tudo o que constitui o caráter do Hamlet da lenda. Durante todo o drama, Hamlet não faz o que poderia gostar de fazer mas o que é necessário ao autor: ora fica apavorado diante da sombra do pai, ora começa a zombar dela chamando-a de topeira, ora ama Ofélia, ora a provoca, etc. Não há nenhuma possibilidade de encontrar explicação para os atos e discursos de Hamlet e, por isso, nenhuma possibilidade de atribuir-lhe qualquer espécie de caráter.

"Mas, como se reconhece que o genial Shakespeare não pode ter escrito nada de ruim, os sábios críticos empenham todas as potencialidades da sua inteligência no sentido de encontrar belezas incomuns no que constitui um defeito, particularmente manifesto em Hamlet, que fere a vista e consiste na ausência de caráter do protagonista. E os críticos profundos anunciam que, nesse drama, Hamlet personifica um caráter de força incomum e absolutamente novo e profundo, que consiste precisamente na ausência de caráter dessa personagem e em que, nessa ausência de caráter, está a genialidade da criação de um caráter profundo. Resolvido isto, os sábios críticos escrevem volumes após volumes, formando enormes bibliotecas de elogios e explicações da grandeza e da importância da representação do caráter de um homem sem caráter. É verdade que, vez por outra, alguns desses críticos externam timidamente a idéia de que existe alguma coisa de estranho na personagem, que Hamlet é um enigma inexplicável, mas ninguém se resolve a dizer que o rei está nu, que é claro como o dia que Shakespeare não quis dar nenhum caráter a Hamlet e não entendeu sequer que isto era necessário. E os doutos críticos continuam a estudar e a elogiar essa obra enigmática..." (107, pp. 247-249)

Nós nos apoiamos nesta opinião de Tolstói por acharmos corretas e excepcionalmente fidedignas as suas conclusões finais. Para qualquer leitor fica claro que Tolstói acaba julgando Shakespeare a partir de momentos extra-estéticos, e o decisivo na sua avaliação é o julgamento moral que ele faz de Shakespeare, cuja moral ele, Tolstói, considera incompatível com os seus próprios ideais éticos. Não esqueçamos que esse ponto de vista moral levou Tolstói a negar não só Shakespeare mas quase toda a literatura de ficção, e que, no fim da vida, Tolstói considerou as suas próprias obras de ficção prejudiciais e indignas, de sorte que esse ponto de vista moral está, em linhas gerais, situado fora da superfície da arte, é amplo e abrangente demais para perceber particularidades, e dele não podemos falar quando enfocamos a arte de uma perspectiva psicológica. Acontece, porém, que para chegar a tais conclusões Tolstói apresenta argumentos puramente artísticos e estes argumentos nos parecem tão convincentes que efetivamente destroem o fascínio insensato que se estabeleceu em relação a Shakespeare. Tolstói viu Hamlet com o olho do menino de Andersen e foi o primeiro a ousar dizer que o rei estava nu, ou seja, que todos os méritos – pensamento profundo, precisão de caráter, penetração na psicologia humana, etc. – existem apenas na imaginação do leitor. Nessa declaração de que o rei está nu consiste o maior mérito de Tolstói, que desmascarou não tanto Shakespeare quanto a concepção absolutamente absurda e falsa sobre ele, opondo a tal concepção sua própria opinião que, não por acaso, ele mesmo considerava inteiramente contrária ao que se estabelecera em todo o mundo europeu. Assim, a caminho do seu objetivo moral, Tolstói destruiu um dos preconceitos mais cruéis na história da literatura e foi o primeiro a dizer, com toda a coragem, o que hoje se confirma em toda uma série de estudos; precisamente que em Shakespeare nem de longe toda a intriga e todo o desenrolar da ação são suficientemente motivados no aspecto psicológico, que seus caracteres simplesmente não resistem à crítica e que são freqüentes divergências gritantes, até para o bom senso, entre o caráter e os atos do herói. Assim, por exemplo, Stoll afirma textualmente que em *Hamlet* Shakespeare se interessou mais pela

situação do que pelo caráter, e que *Hamlet* deve ser considerada uma tragédia de intriga, na qual o papel decisivo cabe à ligação e ao encadeamento de acontecimentos e não à revelação do caráter da personagem. A mesma opinião é mantida por Rüge, segundo quem Shakespeare não enreda a ação para complexificar o caráter de Hamlet mas complexifica esse caráter para melhor chegar à concepção dramática da fábula[4] que ele foi buscar na tradição. E esses estudiosos nem de longe estão sozinhos em suas opiniões. Quanto às outras peças, os estudiosos mencionam uma infinidade de fatos que comprovam, de modo irrefutável, que a afirmação de Tolstói está radicalmente correta. Ainda teremos a oportunidade de mostrar o quanto foi justa a opinião de Tolstói no que se refere a tragédias como *Otelo*, *Rei Lear* e outras, o quanto ele foi convincente ao mostrar a ausência e a insignificância do caráter em Shakespeare, e o quanto esteve com plena razão e foi preciso ao entender o significado estético e o sentido da linguagem shakespeariana.

Doravante as nossas considerações partem da opinião – plenamente sintonizada com a evidência – segundo a qual é impossível atribuir a Hamlet qualquer caráter, esse caráter é complexo por seus traços contraditórios, e não se pode inventar nenhuma explicação verossímil para os seus discursos e atos. Entretanto, polemizamos com as conclusões de Tolstói, que vê nisto apenas defeito e pura incapacidade de Shakespeare para representar o desenvolvimento artístico da ação. Tolstói não entendeu, ou melhor, não aceitou a estética de Shakespeare, e ao narrar os procedimentos artísticos numa simples reprodução ele os transferiu da linguagem da poesia para a linguagem da prosa, tomando-os fora das funções estéticas que desempenham no drama, resultando daí, evidentemente, um completo absurdo. Entretanto, cometeríamos um absurdo idêntico se realizássemos a mesma operação com qualquer poeta e privássemos o seu texto de sentido, reproduzindo-o na íntegra. Tolstói reproduz *Rei Lear* cena por cena e mostra como é absurdo unificá-las e concatená-las. Mas se fizéssemos essa mesma reprodução com o romance *Ana Kariênina* poderíamos facilmente levar até o romance de Tolstói a esse mesmo absurdo, e, se nos lembrarmos do que o próprio Tolstói dizia a respeito desse romance, conseguiremos aplicar as mesmas palavras também ao

Rei Lear. Traduzir em reprodução o pensamento do romance e da tragédia é absolutamente impossível, porque toda a essência da questão consiste na concatenação de idéias, e essa própria concatenação, como diz Tolstói, não é constituída de pensamento mas de outra coisa, e essa outra coisa não pode ser transmitida diretamente em palavras mas apenas por descrição indireta de imagens, cenas e situações. Reproduzir *Rei Lear* é tão impossível quanto reproduzir a música em palavras, e por isto o método de reprodução é o método menos convincente de crítica literária. Mas tornamos a repetir: esse erro básico não impediu que Tolstói fizesse uma série de descobertas brilhantes, que durante muitos anos constituiriam as questões das mais fecundas nos estudos de Shakespeare e que, evidentemente, seriam enfocadas de maneira inteiramente diversa daquela feita por Tolstói. Entre outras coisas, no que se refere a Hamlet, devemos concordar plenamente com Tolstói, quando este afirma que Hamlet não tem caráter, mas estamos autorizados a perguntar: não haverá nessa ausência de caráter algum fim artístico, algum sentido, ou não será simplesmente um erro? Tolstói tem razão ao indicar o absurdo do argumento de quem supõe que a profundidade do caráter consiste em estar representado um homem sem caráter. Mas será que o objetivo da tragédia não é revelar o caráter em si, será que ela é indiferente à representação do caráter, será que vez por outra não chega até a usar conscientemente um caráter totalmente inadequado aos acontecimentos para obter daí algum efeito artístico especial?

Adiante teremos oportunidade de mostrar como, no fundo, é falsa a opinião segundo a qual a tragédia de Shakespeare é uma tragédia de caracteres. Por ora partimos da suposição de que a ausência de caráter pode não só decorrer da nítida intenção do autor, como lhe pode ser necessária para alguns fins artísticos absolutamente definidos, e tentaremos revelar isto no exemplo de *Hamlet.* Para tanto recorremos à análise da estrutura dessa tragédia.

De imediato ressaltamos três elementos dos quais podemos partir na nossa análise. O primeiro são as fontes de que Shakespeare lançou mão, a enformação inicial que ele deu ao mesmo material; o segundo são a fábula e o enredo da própria tragédia; o terceiro a formação artística mais complexa – as personagens. Examinemos em que relação esses elementos se encontram entre si na nossa tragédia.

Tolstói tem razão ao começar o seu estudo comparando a saga de Hamlet com a tragédia de Shakespeare[5]. Na saga tudo é claro e compreensível. Os motivos do comportamento do príncipe se revelam com toda clareza. Tudo concorda entre si e cada passo está justificado lógica e psicologicamente. Não vamos examinar a questão, uma vez que isto foi suficientemente elucidado em uma série de estudos e dificilmente teria surgido o problema do enigma de Hamlet se houvéssemos manuseado unicamente as fontes antigas ou o drama sobre Hamlet, anterior a Shakespeare. Em todas estas obras não há nada decididamente enigmático. Este fato já nos autoriza a tirar uma conclusão inteiramente oposta à de Tolstói. Tolstói raciocina assim: na lenda tudo está claro, em Hamlet tudo é confuso, logo, Shakespeare estragou a lenda. Teria sido mais correto raciocinar de maneira inversa: na lenda tudo é lógico e compreensível, logo, Shakespeare tinha em mãos possibilidades já prontas e motivações lógicas e psicológicas, e, se ele elaborou esse material em sua tragédia abrindo mão de todos os vínculos evidentes em que se apóia a lenda, provavelmente o fez com propósitos especiais. E estamos bem mais à vontade para admitir que Shakespeare criou o enigma de Hamlet motivado antes por certos fins estilísticos do que por sua incapacidade. Essa comparação já nos leva a colocar de modo inteiramente diverso o problema do enigma de Hamlet; para nós isto não é mais um enigma que precisamos resolver, não é uma complexificação que deve ser contornada, um procedimento artístico que precisamos compreender. Seria mais correto perguntar não por que Hamlet retarda a execução do seu plano, mas por que Shakespeare o obriga a fazê-lo. Porque todo procedimento artístico se conhece bem mais a partir da sua orientação teleológica, da função psicológica que ele desempenha do que da motivação causal que por si só pode explicar ao historiador o fato literário mas nunca o fato estético. Para responder por que Shakespeare obriga Hamlet a retardar a ação, devemos passar à segunda comparação e cotejar a fábula e o enredo de *Hamlet*. Aqui é preciso dizer que foi tomada como base da enformação do enredo a já referida lei obrigatória da composição dramática daquela época, a chamada lei da continuidade temporal. Segundo esta lei, a ação no palco devia transcorrer de modo contínuo e, conseqüentemente, a peça partia de uma concepção de tempo inteiramente diversa da empregada nas nossas peças atuais.

O palco não ficava vazio um só instante, e, enquanto ali ocorria alguma conversa, nos bastidores transcorriam freqüentemente longos acontecimentos que às vezes requeriam vários dias para a sua execução, e nós tomávamos conhecimento deles várias cenas depois. Assim o espectador não percebia de maneira nenhuma o tempo real, e o dramaturgo recorria constantemente ao tempo cênico convencional, no qual as escalas e proporções são diferentes daquelas existentes na realidade. Logo, a tragédia de Shakespeare é sempre uma deformação colossal de todas as escalas de tempo; a anulação costumeira dos acontecimentos, os prazos vitais necessários, as dimensões temporais de cada ato e ação, tudo isso se desfigurava inteiramente e se reduzia a certo denominador comum do tempo cênico. Daqui já fica perfeitamente claro o quanto é absurdo colocar o problema da morosidade de Hamlet do ponto de vista do tempo real. Até que ponto Hamlet retarda a sua ação e em que unidades de tempo real vamos medir o seu retardamento? Podemos dizer que os prazos reais na tragédia estão em imensa contradição, que não existe nenhuma possibilidade de estabelecer a anulação de todos os acontecimentos em unidades de tempo real ou afirmar quanto tempo decorre entre a aparição da sombra e o momento do assassinato do rei: o dia, o mês, o ano. Portanto, é impossível resolver psicologicamente o problema da morosidade de Hamlet. Se ele mata em poucos dias, não se pode falar em morosidade do ponto de vista da experiência cotidiana. Se decorre mais tempo, deveremos buscar as diversas explicações psicológicas, umas para um mês, outras para um ano. Na tragédia, Hamlet revela total independência em face dessas unidades de tempo real, e todos os acontecimentos aparecem medidos e relacionados entre si em um tempo convencional[6], cênico. Contudo, quer isto dizer que o problema da morosidade de Hamlet desaparece inteiramente? Será que nesse tempo cênico convencional não existe a morosidade, segundo alguns críticos, e o autor destinou à obra exatamente o tempo necessário para que tudo transcorresse dentro dos seus prazos? Entretanto, se lembrarmos os célebres monólogos em que Hamlet se censura pelo retardamento da ação, ficará fácil perceber que isto não é assim. A tragédia ressalta com absoluta clareza a morosidade do protagonista e, o que é mais notável, dá para tal morosidade explicações inteiramente diversas. Examinemos essa linha básica da tragédia. Tão logo se revela o segredo e Hamlet

fica sabendo que sobre ele recai o dever da vingança, ele diz que voará para a vingança em asas velozes como as dos desígnios do amor, e apaga das páginas das suas lembranças todos os pensamentos, sonhos e sentimentos, toda a sua vida, e fica apenas com o legado secreto. Já sob o impacto do fardo insuportável da revelação que desabou sobre ele, exclama no final do mesmo ato que o tempo saiu dos trilhos e ele nasceu para um feito fatídico. Mal acaba de conversar com os atores, Hamlet se censura pela primeira vez por sua inércia. Fica surpreso ao ver o ator inflamar-se com uma sombra de paixão, com uma fantasia pura, enquanto ele cala, sabendo que um crime acabou com a vida do rei, de um grande soberano, seu pai. Nesse monólogo célebre é notável que o próprio Hamlet não consegue entender a causa de sua própria morosidade, censura-se por desonra e humilhação, mas só ele sabe que não é covarde. Aqui aparece a primeira motivação do adiamento do assassinato: talvez as palavras da sombra não mereçam confiança por tratar-se de uma visão cujos depoimentos precisam ser verificados. Hamlet prepara sua famosa "ratoeira", e desaparecem todas as suas dúvidas. O rei se trai, e Hamlet não tem mais dúvida de que a sombra disse a verdade. A mãe manda chamá-lo e ele jura que não deve levantar a espada contra ela.

> Esta é a fase da noite em que os bruxedos reinam,
> Os cemitérios escancaram suas fauces,
> E o próprio inferno exala peste sobre o mundo:
> Eu podia beber agora sangue quente
> E cometer ações tão cruéis que o dia, ao vê-las,
> Havia de tremer. Quieto, porém. Agora,
> À minha mãe! Ó coração, não te descartes
> Dos sentimentos filiais que te são próprios!
> Não entre a alma de Nero nesse peito firme,
> Seja eu cruel, porém jamais desnaturado:
> Hei de falar punhais, mas sem usar nenhum!
> Sejam hipócritas a minha língua e alma;
> Por mais que a exprobe com palavras de argüição,
> Não deixes, alma, que eu as sele com a ação. (III, 2)*

..............

* As citações em português de *Hamlet* foram extraídas da tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Abril Cultural, 1976. (N. do T.)

O assassinato está maduro e Hamlet teme como que levantar a espada contra a mãe e, o que é mais notável, segue-se outra cena: a oração do rei. Hamlet entra, desembainha a espada, coloca-se atrás dele e pode matá-lo nesse instante; o espectador está lembrado do estado em que acabou de deixar Hamlet, que este jurara a si mesmo ser clemente com a mãe, o espectador espera que nesse momento ele mate o rei, mas em vez disto ouve o seguinte:

> Eu poderia agir agora, é o momento,
> Agora que ele está rezando: – e vou agir
> E para o céu mandá-lo... (III, 3)

Mas alguns versos adiante Hamlet devolve a espada à bainha e apresenta uma motivação inteiramente nova da sua morosidade. Não quer matar o rei enquanto este reza, em um instante de contrição.

> De volta, espada: sentirás mais negro o punho
> Quando ele esteja no torpor da bebedeira,
> Ou empolgado pela fúria do desejo,
> Ou no prazer incestuoso de seu leito,
> No jogo, blasfemando ou cometendo um ato
> Que não encerre saibo algum de salvação:
> Derruba-o então de pés escoiceando o céu,
> E de alma negra e condenada como o inferno
> Onde cairá. A minha mãe me está esperando.
> Eis um remédio que te serve unicamente
> Para alongar-te um pouco essa existência doente. (III, 3)

Na cena seguinte Hamlet mata Polônio, que escutava escondido atrás do tapete, e o faz de modo totalmente inesperado, dando um golpe de espada no tapete, exclamando: "Rato!" Dessa exclamação e das palavras que dirige ao cadáver de Polônio fica perfeitamente claro que ele tinha em vista matar o rei, porque é exatamente o rei esse rato que acabara de cair na ratoeira, e justamente o rei é o outro, o "mais alto", com quem Hamlet confundiu Polônio. Já nem se fala do motivo que afastou a mão de Hamlet com a espada há pouco levantada sobre a cabeça do rei. Parece não haver logicamente nenhuma ligação desta cena com a anterior, e uma deve implicar alguma contradição aparente se a outra estiver correta. Como

explica Kuno Fischer, quase todos os críticos concordam que essa cena do assassinato de Polônio é uma prova de que o modo de agir de Hamlet é inútil, irrefletido, não meditado, e não é por acaso que todos os teatros e muitos críticos passam à margem da cena da oração do rei, omitindo-a inteiramente, porque se negam a entender como é possível introduzir de forma tão despreparada o motivo do retardamento. Em nenhuma passagem da tragédia, anterior ou posterior, surge essa nova condição para cometer o assassinato que Hamlet se propõe a si mesmo: matá-lo forçosamente em situação de pecado, de sorte a matar o rei também além-túmulo. Na cena com a mãe, a sombra torna a aparecer a Hamlet e este pensa que ela veio censurá-lo pelo adiamento da vingança; entretanto, ele não esboça nenhuma resistência quando o enviam à Inglaterra, e no monólogo que segue à cena com Fortinbrás ele se compara a um príncipe valente e se censura mais uma vez pela falta de vontade. Mais uma vez considera sua morosidade uma desonra e termina o monólogo de modo decidido:

> Será sangrento o que eu pensar, daqui por diante,
> Ou tudo o que eu pensar será irrelevante. (IV, 4)

Adiante encontramos Hamlet no cemitério, depois conversando com Horácio, por último durante o duelo, e até o final da peça ele não volta a mencionar a vingança uma única vez, e a promessa que acaba de fazer de que seriam de sangue seus pensamentos não se justifica em nenhum verso do texto que se segue. Ante o duelo está cheio de pressentimentos tristes:

> De modo algum, desdenhamos o augúrio. Há uma ineludível providência na queda de um pardal. Se for este o momento, não está para vir; se não está para vir, é este o momento; se não é este o momento, há de vir todavia – estar pronto é tudo. (V, 2)

Ele pressente a morte e o espectador também. Até o fim do duelo ele não pensa em vingança e, o que é mais notável, a própria catástrofe ocorre de tal maneira que nos parece inteiramente ajustada para outra linha da intriga; Hamlet não mata o rei cumprindo o legado principal da sombra, e o espectador fica sabendo

antes que Hamlet está morto, que o veneno lhe penetrou no sangue, que não lhe resta nem meia hora de vida; e só depois disto, a um passo da sepultura, sem vida, sob o domínio da morte, é que ele mata o rei.

A própria cena foi construída de forma a não deixar a mínima dúvida de que Hamlet mata o rei pelos seus últimos crimes, por ele ter envenenado a rainha, assassinado Laertes e a ele Hamlet. Não há uma só palavra sobre o pai, e é como se o espectador o tivesse esquecido inteiramente. Todos os críticos consideram esse desfecho de *Hamlet* inteiramente incompreensível e surpreendente, e quase todos concordam que até esse assassinato acaba deixando a impressão de um dever não cumprido ou cumprido de modo inteiramente casual.

Pareceria ser a peça sempre enigmática, porque Hamlet não se decide a matar o rei; o assassinato finalmente é perpetrado, e poderia parecer que o enigmático devesse terminar, mas se verifica que ele apenas começa. Mezières diz com absoluta precisão: "De fato, na cena final tudo suscita a nossa surpresa, tudo resulta inesperado do princípio ao fim." Pareceria que havíamos passado a peça inteira apenas aguardando que Hamlet matasse o rei, ele finalmente o mata, então qual é o fundamento da nossa surpresa e da nossa incompreensão? "A última cena", diz Sokolovski, "baseia-se em um conflito de acasos, unidos de modo tão inesperado e repentino, que os críticos imbuídos de concepções antigas chegaram inclusive a acusar seriamente Shakespeare de fracasso no desfecho do drama... Era preciso inventar exatamente a intervenção de alguma força estranha... Esse golpe foi mero acaso e lembrou, nas mãos de Hamlet, uma arma afiada que às vezes colocamos nas mãos das crianças, mas ao mesmo tempo manuseamos pela empunhadura..." (127, pp. 42-43)

Börnes tem razão ao dizer que Hamlet não mata o rei apenas para vingar a morte do seu pai mas também a morte de sua mãe e a sua própria. Johnson censura Shakespeare por não ter o assassinato do rei acontecido segundo um plano premeditado mas ditado por um acaso surpreendente. Alfonso diz: "O rei não morre por causa da intenção premeditada de Hamlet (por este talvez nem morresse) mas em função de ocorrências independentes da vontade de Hamlet." O que estabelece o exame dessa linha básica da intri-

ga em *Hamlet*? Vemos que Shakespeare assinala no tempo cênico convencional a morosidade de Hamlet, ora empanando-a, passando cenas inteiras sem mencionar o fim que diante dele se coloca, ora desvelando-a de repente nos monólogos de Hamlet, e de tal forma que podemos afirmar, com absoluta precisão, que o espectador não percebe a morosidade de Hamlet de modo constante e regular mas em explosões. Essa morosidade é velada, e de repente vem a explosão do monólogo; o espectador olha para trás, sente de modo particularmente agudo essa morosidade e novamente esta ação se arrasta velada até a próxima explosão. Assim, na consciência do espectador estão sempre fundidas duas idéias incompatíveis: por um lado, ele vê que Hamlet deve vingar-se, vê que não há nenhuma causa interna ou externa que o impeça de fazê-lo; além do mais, o autor joga com a impaciência de Hamlet, obriga-o a vê-la com seus próprios olhos quando Hamlet levanta a espada sobre a cabeça do rei e em seguida a baixa de modo inteiramente inesperado; por outro lado, ele vê que Hamlet retarda a ação, mas não entende as causas desse retardamento e está sempre vendo que o drama se desenvolve sobre alguma contradição interna, quando diante dele se coloca de modo claro e constante o objetivo, e o espectador compreende claramente os desvios de rota que a tragédia realiza em seu desenvolvimento.

Em semelhante construção do enredo, estamos autorizados a ver de imediato a nossa curva da forma do enredo. A nossa fábula se desenvolve em linha reta, e, se Hamlet tivesse assassinado o rei tão logo tomou conhecimento das denúncias da sombra, teria percorrido esses dois pontos pelo caminho mais curto. Mas o autor procede de modo diferente: obriga-nos o tempo todo a ter clara consciência da linha reta por onde a ação deveria desenvolver-se para que possamos perceber de forma mais aguda os desígnios e as sinuosidades que ela efetivamente descreve.

Assim, percebemos que também aqui a meta do enredo consiste em desviar a fábula do caminho reto e levá-la a desenvolver-se por caminhos sinuosos, e talvez nessa mesma sinuosidade da ação encontremos aqueles encadeamentos de fatos necessários à tragédia em função dos quais a peça descreve a sua órbita tortuosa.

Para entender isto é preciso recorrer à síntese, à fisiologia da tragédia, para partir do sentido do todo e tentar descobrir qual é a

função desta curva e por que o autor usa de uma ousadia tão exclusiva e *sui generis* e força a tragédia a desviar-se da sua linha reta.

Comecemos pelo final, pela catástrofe. Aqui duas coisas saltam fatalmente à vista do estudioso: em primeiro lugar, que a linha básica da tragédia está obnubilada e velada. A morte do rei ocorre em meio a uma briga geral, é apenas uma das quatro mortes que ocorrem de repente, como um turbilhão; um instante antes o espectador não esperava tais acontecimentos, e os motivos imediatos que determinam a morte do rei aparecem com tamanha evidência na última cena que o espectador esquece ter atingido finalmente o ponto para o qual a tragédia sempre o conduziu mas sem conseguir levá-lo a termo. Tão logo Hamlet toma conhecimento da morte da rainha, exclama:

> Há traição aqui!
> É necessário descobrir de onde partiu.

Laertes revela a Hamlet que tudo foi trama do rei. Hamlet exclama:

> Também envenenada a ponta! Opera então,
> Veneno!

Em seguida, entregando ao rei a taça de veneno:

> Toma, incestuoso rei, toma, assassino e réprobo.
> Bebe a poção que preparaste. Aí se encontra
> A tua pérola! Acompanha a minha mãe.

Nenhuma menção ao pai, em todas as passagens todas as causas se apóiam no episódio da última cena. Assim a tragédia chega ao ponto final, mas se oculta ao espectador que este é o ponto a que sempre aspiramos. Entretanto, ao lado dessa obnubilação direta é muito fácil descobrir outra diametralmente oposta, e podemos facilmente mostrar que a cena do assassinato do rei foi tratada justamente nos dois planos psicológicos opostos: de um lado, essa morte é obnubilada por uma série de causas próximas e outras mortes correlatas, de outro, destaca-se dessa série de um modo que talvez não encontre paralelo em nenhuma outra tragédia. É

muito fácil mostrar que todas as outras mortes acontecem de modo como que imperceptível; a rainha morre e em seguida ninguém faz mais menção ao fato. Hamlet apenas se despede dela: "Adeus, pobre rainha!" A morte de Hamlet aparece igualmente velada, obnubilada. Verifica-se mais uma vez que, depois da morte de Hamlet, não se fala mais dela diretamente. Laertes também morre sem que se perceba e, o que é mais importante, antes de morrer ele e Hamlet se perdoam um ao outro. Ele perdoa a Hamlet a sua morte e a morte do seu pai, e pede perdão por havê-lo matado. Essa mudança repentina inteiramente artificial no caráter de Laertes, que durante a obra ardeu de desejo de vingança, verifica-se imotivada e nos mostra, da maneira mais evidente, que o autor a empregou apenas para apagar a impressão dessas mortes e nesse pano de fundo destacar mais uma vez a morte do rei. Como já dissemos, esta morte é destacada através de um procedimento absolutamente excepcional, que dificilmente encontraria paralelo em qualquer outra tragédia. O que é incomum nessa cena (veja-se o ensaio sobre Hamlet, Anexo II)* é que Hamlet, que sem que se compreenda para quê, mata duas vezes o rei: primeiro com a ponta envenenada da espada, depois obrigando-o a beber veneno. Para que isto? É claro que no decorrer da ação isto não é provocado por nada, porque aos nossos olhos Laertes e Hamlet morrem apenas por efeito de um só veneno – a espada. Aqui o único ato – a morte do rei – é como se estivesse decomposto em dois, desdobrado, ressaltado e destacado para permitir ao espectador perceber, de modo especialmente claro e agudo, que a tragédia chegou ao seu ponto final. Entretanto, é possível que este duplo assassinato do rei, tão incongruente em termos metodológicos e desnecessário em termos psicológicos, tenha algum outro sentido de enredo. Não é nada difícil descobri-lo. Lembremos a importância de toda a catástrofe: chegamos ao ponto final da tragédia – à morte do rei, que aguardamos o tempo todo, desde o início do primeiro ato, mas chegamos a esse ponto por via inteiramente diversa: ele surge como efeito de uma série absolutamente nova da fábula, e quando

.............

* O anexo aqui referido será publicado pela editora Martins Fontes em livro sob o título *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.* (N. do T.)

chegamos a esse ponto não tomamos consciência imediata de que se trata justamente do ponto a que a tragédia sempre aspirou.

Deste modo, compreendemos perfeitamente que neste ponto coincidem duas séries, duas linhas de ação até então divergentes, e é natural que a essas duas diferentes linhas corresponda o assassinato desdobrado, que parece concluir a ambas. Mais uma vez o poeta começa a mascarar esse curto-circuito das duas correntes na catástrofe, e no breve epílogo da tragédia, no momento em que Horácio, seguindo o hábito das personagens shakespearianas, reproduz de modo sucinto todo o conteúdo da peça e mais uma vez obnubila o assassinato do rei, ao dizer:

> E deixai-me dizer ao mundo, que não sabe,
> Como estes fatos sucederam; ouvireis
> De ações carnais, sanguinolentas e incestuosas;
> De acidentes, desgraças e fortuitas mortes;
> De execuções que a manha e a coerção ditaram,
> E, no remate, de intenções mal consumadas
> Que recaíram sobre as frontes que a tramaram.

E neste amontoado de mortes e assuntos sangrentos, mais uma vez o ponto catastrófico da tragédia sai borrado e desaparece. Nessa mesma cena da catástrofe vemos com absoluta clareza a imensa força que a enformação artística do enredo atinge e quais os efeitos que dela tira Shakespeare. Se observarmos a ordem dessas mortes, veremos o quanto Shakespeare modifica a sua ordem natural exclusivamente para transformá-las em série artística. As mortes se constituem em melodia como sons, o rei morre de fato antes de Hamlet, mas o enredo ainda não nos disse nada da morte do rei, embora já saibamos que Hamlet está morto e não lhe resta mais meia hora de vida. Hamlet sobrevive a todos, embora saibamos que está morto e foi o primeiro a ser ferido. Todos esses reagrupamentos dos acontecimentos principais são suscitados por uma única exigência – a exigência do necessário efeito psicológico. Quando tomamos conhecimento da morte de Hamlet, perdemos definitivamente qualquer esperança de que a tragédia atinja em algum momento o ponto a que aspira. Temos a impressão de que o final da tragédia tomou exatamente o sentido oposto, e jus-

tamente no instante em que menos o esperamos, em que isto nos parece impossível é que acontece. Em suas últimas palavras, Hamlet sugere francamente um sentido oculto nos acontecimentos, e pede a Horácio que conte todo o ocorrido, o porquê dos acontecimentos, que faça desses acontecimentos um apanhado externo que será conservado na memória pelo espectador, e termina: "O resto é silêncio." E, de fato, para o espectador o resto se realiza no silêncio, naquele resíduo não dito na tragédia, que surge dessa peça construída de modo surpreendente. Novos estudiosos salientam de bom grado a complexidade puramente externa dessa peça, que fugiu aos autores anteriores. "Aqui verificamos várias tramas paralelas da fábula: a história do assassinato do pai de Hamlet e a vingança de Hamlet, a história da morte de Polônio e a vingança de Laertes, a história de Ofélia, a história de Fortinbrás, o desenvolvimento dos episódios com os atores, com a viagem de Hamlet à Inglaterra. Além da tragédia, o lugar da ação muda vinte vezes. Nos limites de uma cena vemos rápidas alternâncias de temas e personagens. Abunda o elemento do jogo... Observamos muitas conversas fora do tema da intriga... o desenvolvimento dos episódios que interrompem a ação..." (26, p. 182)

Entretanto, é fácil perceber que aqui a questão não reside, de maneira nenhuma, na diversidade temática, como supõe esse autor, que os episódios se interrompem e estão relacionados de modo muito estreito com a intriga básica – o episódio dos atores, as conversas dos coveiros que mais uma vez contam num plano jocoso a morte de Ofélia, o assassinato de Polônio e tudo o mais. O enredo da tragédia se revela aos nossos olhos em forma definitiva da seguinte maneira: desde o início mantém-se toda a fábula que serve de base à lenda, e o espectador está sempre diante de um nítido esqueleto da ação, de normas e vias por onde se desenvolveu a ação. Entretanto, a ação se inclina o tempo todo desses caminhos traçados pela fábula, desvia-se para outros caminhos, traça uma curva complexa, e em alguns momentos supremos, nos monólogos de Hamlet, é como se o leitor tomasse conhecimento, de repente e através de explosões, de que a tragédia sofreu um desvio de rota. E esses monólogos com autocensuras à morosidade têm como função principal fazer-nos perceber com clareza o quanto se faz o que não se devia fazer, e devem ainda apresentar claramente diante da nossa consciência aquele ponto final para onde devia orientar-se sempre a ação. Sempre que ouvimos esse monólogo, mais uma vez começamos a pensar que a ação vai entrar na linha reta, e isso até o novo monólogo, que mais uma vez irá nos revelar que a ação torna a cair na sinuosidade. No fundo, a estrutura dessa tragédia pode ser expressa com auxílio de uma fórmula extremamente simples. A fórmula da fábula: Hamlet mata o rei para vingar o pai. A fórmula do enredo: Hamlet não mata o rei. Se o conteúdo da tragédia, o seu material narra que Hamlet mata o rei para vingar a morte do pai, o enredo da tragédia mostra que ele não mata o rei, e quando mata não o faz de maneira nenhuma por vingança. Assim, a duplicidade da fábula-enredo – o nítido desenrolar da ação em dois planos, a consciência permanente e firme do caminho e do desvio desse caminho (a contradição interna) – está inserida nos próprios fundamentos dessa peça. É como se Shakespeare escolhesse os acontecimentos mais adequados para expressar o que precisa, escolhesse o material que se precipita definitivamente para o desenlace e o forçasse a desviar-se angustiosamente desse desenlace. Usa aqui o método psicológico que Pietrajitski denominou magistralmente de *método de incitação aos sentimentos*, e quis introduzir como método experimental de pesquisa. De fato, a tragédia incita constantemente nossos sentimentos, promete realizar o objetivo que desde o início está aos nossos olhos, intensificando a nossa aspiração a esse objetivo e nos forçando a sentir angustiosamente cada desvio. Finalmente atingido o objetivo, verifica-se que chegamos a ele por vias inteiramente diversas, e dois diferentes caminhos, que imaginávamos terem seguido direções opostas e estarem se hostilizando durante todo o desenvolvimento da tragédia, de repente confluem em um ponto comum, na cena desdobrada do assassinato do rei. No fim das contas conduz ao assassinato aquilo que o tempo todo desviou dele, e assim a catástrofe atinge o seu ponto supremo de contradição, de curto-circuito da direção oposta das duas correntes. Se acrescentarmos a isto que, durante todo o seu desenvolvimento, a ação foi interrompida por um material absolutamente irracional, fica claro para nós o quanto o efeito da incompreensão esteve nas próprias metas do autor. Lembremos a loucura de Ofélia, a loucura repeti-

da de Hamlet, e lembremos como este zombava de Polônio e dos cortesãos, a declamação grandiloqüente e absurda do ator, intraduzível para o russo até hoje, a conversa de Hamlet com Ofélia, a bufonaria dos coveiros, lembremos tudo isso e veremos em toda parte que esse material reelabora, como em sonho, os mesmos acontecimentos que acabaram de ser apresentados no drama, mas condensa, intensifica e salienta a sua falta de sentido; então compreenderemos a verdadeira função e o sentido de todas essas coisas. Trata-se de uma espécie de pára-raios do absurdo, distribuídos com um cálculo genial pelo autor nas passagens mais perigosas da tragédia, com a finalidade de poder concluir de algum modo a obra e torná-la verossímil ou inverossímil, uma vez que a tragédia de Hamlet, como foi construída por Shakespeare, é inverossímil; mas toda a meta da tragédia, como arte, consiste em nos fazer vivenciar o inverossímil para realizarmos alguma operação inusitada nos nossos sentimentos. Para tanto os poetas lançam mão de dois procedimentos interessantes: o primeiro são os pára-raios do absurdo, como denominamos todas essas partes irracionais de *Hamlet*. A ação se desenvolve com uma inverossimilhança definitiva, ameaça mostrar-se absurda, as contradições internas se condensam ao extremo, as divergências das duas linhas atingem o seu apogeu e parece que a qualquer instante vão explodir, sobrepor-se umas às outras, a ação da tragédia estremece e toda ela se estilhaça – e nesses instantes mais perigosos a ação de repente se condensa e se transforma abertamente num delírio insano, na loucura repetida, na declamação grandiloqüente, no cinismo e na jocosidade franca. Ao lado dessa loucura franca, a inverossimilhança da peça a ela oposta começa a aparecer verossímil e real. A loucura é introduzida com grande volume nessa peça para salvar o seu sentido. O absurdo se desvia, como por efeito de um pára-raios[7], sempre que ameaça explodir a ação, e resolve a catástrofe que a cada instante deve surgir. Outro procedimento, usado por Shakespeare para nos levar a aplicar os nossos sentimentos numa tragédia inverossímil, consiste no seguinte: Shakespeare admite uma espécie de convenção ao quadrado, introduz a cena na cena, força os seus personagens a se contraporem aos atores, o mesmo acontecimento aparece duas vezes, primeiro como real depois representado pelos atores, desdobra a sua ação e, com a parte fictícia, inventada, a segunda convenção, obnubila e esconde a inverossimilhança de primeiro plano.

Vejamos um exemplo elementar. O ator declama o seu monólogo patético sobre Pirro, chora, mas imediatamente Hamlet salienta em seu monólogo que são apenas lágrimas de ator, que ele chora por Hécuba, com quem nada tem a ver, e que essas lágrimas e paixões são meramente fictícias. E, quando opõe à paixão fictícia do ator a sua paixão, esta já não nos parece fictícia mas verdadeira, e com uma força incomum nós nos transportamos para dentro dela. Ele emprega do mesmo modo esse procedimento do desdobramento da ação e da introdução de uma ação fictícia na cena célebre da "ratoeira". As personagens do rei e da rainha representam no palco o quadro fictício do assassinato do marido, o rei, a rainha e os espectadores ficam horrorizados diante dessa representação. E este desdobramento dos dois planos, a contraposição de atores e espectadores, nos leva, com uma seriedade e uma força inusitadas, a perceber como real a perturbação do rei. A inverossimilhança que serve de base à tragédia está salva porque está protegida de ambos os lados por guardas seguros: de um lado, os pára-raios do delírio franco, junto ao qual a tragédia adquire um aparente sentido; do outro lado, o pára-raios do fictício franco, do estrionismo, da segunda convenção, junto à qual o primeiro plano parece verdadeiro. É como se um quadro contivesse a imagem do outro. Mas essa não é a única contradição que subjaz à tragédia: existe nela outra contradição não menos importante para o seu efeito artístico. Essa segunda contradição consiste em que as personagens escolhidas por Shakespeare não correspondem de certo modo ao desenrolar das ações que ele traçou, e com sua peça o autor oferece um evidente desmentido do preconceito segundo o qual os caracteres das personagens devem determinar as ações e os atos dos heróis. Entretanto, poderia parecer que, se Shakespeare queria representar um assassinato que não podia realizar-se, deveria ter procedido de acordo com a receita de Werder, ou seja, impondo à execução do empreendimento os mais complexos obstáculos de ordem externa, com a finalidade de barrar o caminho ao herói ou, segundo receita de Goethe, mostrar que o empreendimento que o herói deve cumprir é superior às suas forças e que se está

exigindo o impossível, qualquer coisa de titânico, incompatível com a sua natureza. Por último, o autor tinha ainda uma terceira opção: transcender segundo a receita de Werder e representar Hamlet como um homem impotente, covarde e queixoso. Mas o autor, além de não fazer nenhuma dessas três coisas, ainda tomou o sentido contrário em todos os aspectos: retirou todos os obstáculos que se impunham no caminho do seu herói; a tragédia decididamente não mostra o que impede Hamlet de matar o rei imediatamente após ouvir as palavras da sombra, exige de Hamlet a tarefa mais que factível de matar o rei porque, no desenrolar da peça, Hamlet se torna três vezes assassino em cenas absolutamente episódicas e fortuitas.

Por último, Shakespeare representa Hamlet como um homem de energia excepcional e força imensa, escolhendo assim um herói totalmente oposto ao que corresponderia à sua fábula.

Foi precisamente por isto que, para salvar a situação, os críticos foram forçados a introduzir os referidos corretivos ou adaptar a fábula ao herói ou o herói à fábula, porque partiram sempre da falsa convicção de que, entre o herói e a fábula, deve existir uma dependência direta, que a fábula deve ser inferida do caráter dos heróis, como os caracteres dos heróis devem ser entendidos a partir da fábula.

Entretanto, Shakespeare rejeita claramente tudo isso. Parte precisamente do contrário, exatamente da completa divergência entre heróis e fábula, da contradição radical entre o caráter e os acontecimentos. E nós, já sabendo que a enformação do enredo também parte da contradição com a fábula, não temos dificuldade de encontrar e compreender o sentido dessa contradição, que surge na tragédia. Acontece que pela própria estrutura do drama, além da seqüência natural dos acontecimentos, surge ainda na tragédia uma unidade, que é a unidade da personagem ou herói. Adiante teremos oportunidade de mostrar como se desenvolve o conceito de caráter do herói, mas já agora podemos admitir que o poeta, que joga o tempo todo com a contradição interna entre o enredo e a fábula, pode mui facilmente usar essa segunda contradição – entre o caráter do seu herói e o desenvolvimento da ação. Os psicanalistas têm toda razão quando afirmam que a essência do efeito psicológico da tragédia consiste em nossa identificação com

o herói. É absolutamente verdadeiro que o herói é um ponto na tragédia, que partindo desse ponto o autor nos leva a examinar todas as outras personagens e todos os acontecimentos que ali ocorrem. É justamente esse ponto que reúne em um todo a nossa atenção, e serve de apoio para o nosso sentimento, que de outro modo se perderia desviando-se infinitamente em suas avaliações, em suas inquietações voltadas para cada personagem. Se nós apreciássemos de modo idêntico as inquietações do rei, as inquietações de Hamlet, as esperanças de Polônio e as esperanças de Hamlet, o nosso sentimento se perderia nessas oscilações permanentes, e o mesmo acontecimento se nos apresentaria inteiramente em sentidos opostos. Mas a tragédia age de modo diferente: dá unidade ao nosso sentimento, leva-o a acompanhar o herói o tempo todo e, através do herói, a perceber todo o restante. Basta atentarmos para toda a tragédia, particularmente para Hamlet, para percebermos que todas as personagens dessa tragédia estão representadas do modo como Hamlet as vê. Todos os acontecimentos se retratam através do prisma da sua alma e, deste modo, o autor observa a tragédia em dois planos: de um lado vê tudo com os olhos de Hamlet e, do outro, vê o próprio Hamlet com seus próprios olhos, de sorte que todo espectador da tragédia é imediatamente um Hamlet e seu contemplador. Isto já torna absolutamente compreensível o imenso papel que na tragédia recai sobre a personagem em geral e o herói em particular. Aqui nós temos um plano psicológico absolutamente novo, e, se na fábula descobrimos duas tendências dentro de uma mesma ação, na novela um plano de fábula e outro plano de enredo, na tragédia observamos ainda um novo plano: percebemos os acontecimentos da tragédia, o seu material, em seguida percebemos a enformação do enredo desse material, e por último percebemos mais um plano – o psiquismo e as vivências do herói. Uma vez que todos esses três planos se referem em última instância aos mesmos fatos, só que tomados em três diferentes relações, é natural que entre esses planos deva existir uma contradição interna, ainda que seja para esboçar a divergência desses planos. Para compreender como se constrói o caráter trágico, podemos usar de analogia, e vemos essa analogia na teoria psicológica do retrato lançada por Christiansen: para ele o problema do retrato consiste antes de tudo na questão de saber de

que modo o retratista transmite no quadro a vida, como obriga a viver a personagem no retrato e como atinge o efeito inerente apenas ao retrato, que consiste na representação de um ser vivo. De fato, se tentarmos procurar a diferença entre o retrato e o quadro, nunca vamos encontrá-la nos traços externos formais e materiais. Sabemos que o quadro pode representar algum rosto e o retrato pode representar vários rostos, o retrato pode incluir paisagens e natureza-morta, e nunca iremos descobrir a diferença entre o quadro e o retrato se não tomarmos por base exatamente aquela vida que distingue qualquer retrato. Christiansen toma como ponto de partida do seu estudo o fato de que "o inanimado é uma relação recíproca com as dimensões espaciais. O tamanho do retrato aumenta não só a plenitude da vida como também a solução de suas manifestações, e antes de tudo a tranqüilidade do seu fluxo. Os retratistas sabem por experiência que uma cabeça maior tem mais facilidade para falar" (124, p. 283).

Isto leva a que o nosso olho abandone o ponto determinado de onde observa o retrato, que este perca seu centro imóvel de composição, que o olhar vagueie pelo retrato de um lugar a outro, "dos olhos à boca, de um olho a outro e a todos os elementos que encerram a expressão do rosto" (124, p. 284).

Nos diferentes pontos do quadro em que se detém, o olho recolhe a expressão vária do rosto, o estado d'alma vário, e daqui surge essa vida, esse movimento, essa alternância sucessiva de estados diferentes que, em oposição ao entorpecimento da imobilidade, constitui o traço distintivo do retrato. O quadro permanece sempre como foi criado, o retrato varia a cada instante, e nisto reside a sua vida. Christiansen assim formulou a vida psicológica do retrato: "é a não coincidência fisionômica dos diversos fatores da expressão do rosto. É possível e, evidentemente, parece que se raciocinarmos de modo abstrato, é até bem mais natural fazermos um mesmo estado d'alma refletir-se nos ângulos da boca, nos olhos e nas demais partes do rosto... Neste caso o retrato soaria em um único tom... Entretanto, seria como um objeto sonoro desprovido de vida. Por este motivo o pintor diferencia a expressão da alma e atribui a um olho uma expressão diferente da que atribui ao outro e, por sua vez, outra expressão às rugas da boca, e assim sucessivamente. Mas não basta traçar simples diferenças, elas devem estar em harmonia entre si... o motivo melódico principal do rosto é traduzido pela relação entre a boca e o olho: a boca fala, o olho responde, nas rugas da boca concentram-se a excitação e a tensão da vontade, nos olhos domina a serenidade decisiva do intelecto... A boca revela os instintos e tudo o que o homem pretende atingir; o olho revela em que se tornou na vitória real ou na resignação cansada..." (124, pp. 284-285).

Nessa teoria Christiansen interpreta o retrato como drama. O retrato nos transmite mais que um simples rosto e a expressão da alma nele petrificada: ele nos transmite a mudança dos estados d'alma, toda a sua história, toda a sua vida. Achamos que, de modo absolutamente análogo, o espectador enfoca o problema do caráter da tragédia. Em termos precisos, o caráter pode traduzir-se apenas na epopéia, assim como a vida da alma no retrato. Quanto ao caráter da tragédia, para ter vida ele deve ser constituído de traços contraditórios, deve nos transportar de um movimento d'alma a outro. Como no retrato a não coincidência fisionômica dos diferentes fatores da expressão do rosto é o fundamento da nossa vivência, na tragédia a não coincidência psicológica dos fatores da expressão do caráter é o fundamento do sentimento trágico. A tragédia pode obter esses efeitos incríveis sobre os nossos sentimentos precisamente porque os leva a transformar-se constantemente em seus opostos, a enganar-se em suas expectativas, a esbarrar em contradições, a desdobrar-se; e quando vivemos *Hamlet* temos a impressão de que vivemos milhares de vidas humanas em uma noite e, de fato, conseguimos experimentar mais emoções do que em anos inteiros da nossa vida comum. E quando começamos a sentir com Hamlet que ele já não é dono de si mesmo, que não faz o que deveria fazer, então é precisamente a tragédia que está entrando no seu vigor. Hamlet o expressa de modo magnífico em carta à Ofélia, quando lhe jura amor eterno enquanto "essa máquina" lhe pertencer. Os tradutores russos costumam traduzir a palavra "máquina" pela palavra "corpo", sem entenderem que nessa palavra está a essência da tragédia. Gontcharov acertou em cheio ao dizer que a tragédia de Hamlet consistiu em ele não ter sido máquina mas um ser humano.

De fato, com o herói nós começamos a nos sentir na tragédia uma máquina de sentimentos comandada pela própria tragédia, que

por isso assume sobre nós um poder absolutamente específico e exclusivo.

Estamos chegando a algumas conclusões. Podemos formular a nossa descoberta com alguma contradição triádica que subjaz à tragédia: *a contradição entre a fábula, o enredo e as personagens*. Cada um desses elementos está como que orientado em vários sentidos, e para nós é perfeitamente compreensível que o novo momento introduzido pela tragédia é o seguinte: na novela já operamos com o desdobramento de planos, experimentamos ao mesmo tempo os acontecimentos em dois sentidos opostos: no plano fornecido pela fábula e no outro que os acontecimentos tomaram no enredo. Esses dois planos opostos foram conservados também na tragédia, e sugerimos constantemente que, ao lermos *Hamlet*, movimentamos os nossos sentimentos em dois planos: de um lado, temos consciência cada vez mais clara do fim para o qual se dirige a tragédia, de outro, percebemos com igual clareza o quanto ela se desvia desse fim. O que traz de novo o herói trágico? É evidente *que em cada momento dado ele unifica ambos os planos, e é a suprema unidade permanentemente dada da contradição que serve de base à tragédia*. Já indicamos que toda a tragédia é sempre construída do ponto de vista do herói; logo, ele é a força que unifica as duas correntes opostas, força essa que reúne sempre os dois sentimentos opostos em uma vivência atribuída ao herói. Deste modo, os dois planos opostos da tragédia são sempre sentidos por nós como unidade, uma vez que estão unificados no herói trágico com o qual nós nos identificamos. E a simples duplicidade que encontramos na narração é substituída na tragédia por uma duplicidade imensuravelmente mais complexa e de ordem superior, e cuja origem está no fato de que, de um lado, vemos toda a tragédia pelos olhos do herói e, do outro, vemos o herói com os nossos próprios olhos. A síntese da ação e da catástrofe que nós já analisamos nos convence de que tudo isso é efetivamente assim, e que, entre outras coisas, é assim que se deve interpretar *Hamlet*. Mostramos que nesse ponto convergem os dois planos da tragédia, as duas linhas do seu desenvolvimento, que, segundo nos pareceu, desviaram-se para sentidos inteiramente opostos, e essa sua inesperada coincidência de repente retrata toda a tragédia de modo inteiramente específico e representa todos os acontecimentos

transcorridos em termos absolutamente diversos. O espectador foi enganado. Tudo o que ele havia considerado como desvio de rota o conduziu para o ponto a que ele sempre havia aspirado, e ao encontrar-se nesse ponto final ele não o reconhece como o objetivo de sua peregrinação. As contradições não só convergiram como mudaram de papéis, e esse desvelamento catastrófico das contradições funde-se para o leitor na vivência do herói, porque, no fim das contas, ele só aceita como suas essas vivências. O espectador não experimenta satisfação nem alívio com a morte do rei, os seus sentimentos, tensos durante a tragédia, não encontram de repente uma solução simples e superficial. O rei é morto, e no mesmo instante a atenção do leitor se transfere como um raio para o que se segue, para a morte do próprio herói, e nessa nova morte o espectador sente e vivencia todas aquelas contradições difíceis que lhe dilaceraram a consciência e o inconsciente enquanto assistia à tragédia.

E, quando nas últimas palavras de Hamlet e Horácio, a tragédia parece descrever novamente o seu círculo, o espectador sente com absoluta clareza o desdobramento em que ela se estruturou. A fala de Horácio devolve o seu pensamento ao plano externo da tragédia, às suas "palavras, palavras, palavras". O resto é silêncio, como diz Hamlet.

Psicologia da arte

Capítulo 9
A arte como catarse

A teoria das emoções e a fantasia. A lei do menor esforço. A teoria do tom emocional e da empatia. A lei da "dupla expressão das emoções". A lei da "realidade das emoções". A descarga central e periférica das emoções. A contradição emocional e o princípio da antítese. A catarse. A destruição do conteúdo pela forma.

A psicologia da arte trabalha com dois ou até três campos da psicologia teórica. Toda teoria da arte depende do ponto de vista que se estabeleceu nas teorias da percepção, do sentimento e da imaginação. Costuma-se estudar a arte no curso de psicologia, em um dos referidos campos ou nos três simultaneamente. Entretanto, as relações entre esses três problemas não apresentam o mesmo grau de importância para a psicologia da arte. É patente que a psicologia da percepção exerce um papel até certo ponto auxiliar e subordinado em relação aos outros dois campos, porque todos os teóricos já renunciaram ao sensualismo ingênuo, segundo o qual a arte é simplesmente alegria proporcionada por coisas belas. Há muito tempo os teóricos vêm distinguindo a reação estética, mesmo na sua forma mais elementar, da reação comum no ato da percepção de um gosto, um cheiro ou uma cor agradáveis. O problema da percepção é um dos mais importantes da psicologia da arte, mas não é questão central porque depende da solução que dermos aos outros problemas situados no centro da nossa discussão. Em arte a reação apenas começa pelo fato da percepção sensorial mas, evidentemente, não se conclui, e por isto se faz necessário não iniciar a psicologia da arte pelo campo que costuma operar com as emoções estéticas elementares, mas partindo de dois outros problemas: do sentimento e da imaginação. Pode-se até afirmar que a correta compreensão da psicologia da arte só surgirá no cruzamento desses dois problemas, e que todos os sistemas psicológicos que ten-

tam explicar a arte são, no fundo, uma doutrina da imaginação e do sentimento combinados de diversas maneiras. Entretanto, é preciso dizer que na psicologia não há capítulos mais sombrios do que esses dois, e que são precisamente estes que ultimamente vêm sendo objeto de maior elaboração e da mais ampla revisão, embora caiba lamentar que até hoje não dispomos de um sistema minimamente reconhecido e acabado de teoria do sentimento e da fantasia. A questão é ainda mais grave na psicologia objetiva, que desenvolve com relativa facilidade o esquema daquelas formas e comportamentos que, na psicologia antiga, correspondiam aos processos volitivos e parcialmente aos processos intelectuais, e são exatamente esses dois campos os pouquíssimo elaborados pela psicologia objetiva. "A psicologia do sentimento", diz Titchener, "ainda é, em grande medida, uma psicologia da opinião e da convicção pessoal." (103, p. 190) Com a "imaginação" acontece exatamente o mesmo. Como diz o professor Zienkovski, "já faz muito tempo que na psicologia acontece uma anedota banal". Este campo continua extremamente mal estudado, como o campo do sentimento, e para a psicologia moderna o mais enigmático e problemático continua a ser a relação dos fatos emocionais com o campo da fantasia. Para isto contribui parcialmente o fato de que os sentimentos se distinguem por toda uma série de particularidades, entre as quais Titchener aponta, com razão, o vago como a primeira. É exatamente isto que distingue o sentimento da sensação: "O sentimento não tem a propriedade de ser claro. O prazer e o desprazer podem ser intensos e duradouros mas nunca claros. Isto significa – se passarmos à linguagem da psicologia popular – que é impossível concentrar a atenção no sentimento. Quanto mais prestamos atenção à sensação, mais clara e precisa é a lembrança que mantemos dela. Entretanto não podemos, de maneira nenhuma, concentrar a atenção no sentimento; se tentamos fazê-lo, o prazer ou o desprazer desaparecem imediatamente e se escondem de nós, e nos surpreendemos a nós mesmos observando uma sensação ou imagem qualquer que não pretendíamos absolutamente observar. Se queremos auferir prazer de um concerto ou quadro, devemos perceber atentamente o que ouvimos e vemos; mal tentamos prestar atenção ao próprio prazer, este desaparece." (138, pp. 194-195)

Assim, para a psicologia empírica o pensamento estava fora do campo da consciência porque tudo o que não podia fixar-se no centro da atenção ela deslocava para a periferia desse campo. Entretanto, vários psicólogos apontaram outro traço, precisamente oposto, isto é, que o sentimento é sempre consciente e que a expressão "sentimento inconsciente" é, em si, uma contradição. Freud, que é provavelmente o maior defensor do inconsciente, diz: "Porque a essência do sentimento consiste em ser experimentado, ou seja, conhecido da consciência. Assim, para os sentimentos, sensações e afetos desaparece inteiramente a possibilidade do inconsciente." (119, p. 135) É verdade que o próprio Freud faz objeção a essa afirmação elementar e tenta esclarecer se faz sentido falar de uma vivência como o medo paradoxal e inconsciente. Posteriormente ele elucida que, embora a psicanálise fale de afetos inconscientes, a inconsciência desses afetos difere da inconsciência das representações, uma vez que o afeto inconsciente corresponde unicamente ao embrião do afeto como possibilidade que não atinge sua evolução posterior. "Em termos restritos... não existem afetos inconscientes no sentido em que são encontradas representações inconscientes." (119, p. 136)

Opinião semelhante à dos psicólogos é emitida por Ovsiániko-Kulikovski, que opõe o sentimento ao pensamento em parte porque o sentimento não pode ser inconsciente. Ele sugere uma solução do problema próximo à opinião de James e oposta à de Ribot. É ele que afirma que entre nós não existe memória dos sentimentos. "Primeiro é preciso resolver se é possível um sentimento inconsciente como é perfeitamente possível um pensamento inconsciente. Acho que a resposta se impõe negativa por si mesma. Porque o sentimento, com seu colorido inevitável, continua sentimento enquanto é experimentado, manifesta-se na consciência... No meu entender extremo, a expressão sentimento inconsciente é um *contradictio in adjecto*, como uma brancura negra, etc., e na alma sensível não existe campo inconsciente." (79, pp. 23, 24)

Assim, estamos diante de uma aparente contradição: de um lado, o sentimento carece necessariamente de clareza consciente, e de outro, não pode ser de maneira nenhuma consciente. Essa contradição, estabelecida na psicologia empírica, parece bastante próxima da realidade, mas precisamos transferi-la para o campo

da psicologia objetiva e tentar encontrar o seu verdadeiro sentido. Para tanto se faz necessário tentarmos inicialmente responder, nos termos mais gerais, o que é o sentimento enquanto processo nervoso, que propriedades objetivas podemos atribuir a esse processo.

Muitos autores concordam com que, do ponto de vista dos mecanismos nervosos, devemos situar o sentimento nos processos de consumo ou descarga de energia nervosa. O professor Orchanski assinala que, em linhas gerais, a nossa energia psíquica pode ser consumida de três modos: "O primeiro, na inervação motora – em forma de representação motora ou vontade, o que constitui o funcionamento superior do psiquismo. A segunda parte da energia psíquica é consumida na descarga interna. Esta constitui a base da associação de representações, na medida em que essa difusão tem caráter de irradiação ou condução da onda psíquica. Ela é fonte de sentimento na medida em que acarreta a ulterior liberação de energia psíquica viva em outras ondas nervosas. Por último, a repressão transforma a parte da energia psíquica viva em estado latente, em inconsciente... Por isso, a energia transformável em estado latente pela repressão é a condição fundamental do trabalho lógico. Assim, as três partes da energia psíquica em funcionamento correspondem às três modalidades do trabalho nervoso; o sentimento corresponde à descarga, a vontade ao trabalho de uma parte da energia, a parte intelectual da energia, especialmente a abstração, está relacionada com a repressão ou a economia de força nervosa e psíquica... Em vez da descarga, nos atos nervosos superiores predomina a transformação da energia psíquica viva em energia reserva." (82, pp. 536-537)

Essa concepção do sentimento como dispêndio de energia é mais ou menos aceita pelos autores das mais diversas tendências. Freud também tem opinião semelhante, quando diz que as emoções e os sentimentos correspondem aos processos de dispêndio de energia cuja expressão final se percebe como sensação. "A emotividade se manifesta essencialmente no refluxo motor (secretório e regulador do sistema circulatório) de energia, que conduz à abundância (interna) do próprio corpo sem relação com o mundo exterior; a motilidade se manifesta em ações destinadas a mudanças no mundo exterior." (119, p. 137)

Esse ponto de vista foi endossado por muitos psicólogos da arte, particularmente Ovsiániko-Kulikovski. Embora suas concepções fundamentais partam da lei do menor esforço como lei básica da estética, ele é forçado a abrir exceção para o sentimento. Como ele mesmo diz, "a nossa alma sensível pode ser comparada com justiça a uma carroça da qual se diz: o que da carroça caiu, sumiu. Ao contrário, a alma pensante é uma carroça da qual nada pode cair. Toda a carga está ali bem arrumada e escondida no campo do inconsciente... Se os sentimentos que experimentamos se conservassem e funcionassem no campo do inconsciente, passando constantemente à consciência (como o faz o pensamento), a vida da nossa alma seria tal mistura de paraíso e inferno que a organização mais forte não suportaria esse encadeamento ininterrupto de alegrias, tristezas, ofensas, iras, amor, inveja, ciúme, remorso, lamentos, temores, esperanças, etc. Não, uma vez vividos e apagados, os sentimentos passam para o campo do inconsciente e este não existe na alma sensível. Como processos predominantemente conscientes do psiquismo, os sentimentos antes despendem do que economizam força mental. A vida do sentimento é um consumo da mente" (79, pp. 24-26).

Para confirmar essa opinião, Ovsiániko-Kulikovski mostra detalhadamente que, em nosso pensamento, predomina a lei da memória e em nosso sentimento a lei do esquecimento, e toma por base de sua análise as manifestações mais patentes e elevadas do sentimento, isto é, as emoções e as paixões. "Não resta a menor dúvida de que as emoções e paixões representam um dispêndio de energia da alma, como também que, se tomarmos o conjunto de emoções e paixões em um período de tempo determinado, esse dispêndio será enorme. Outro problema já será saber que arquivos desse dispêndio podem ser considerados úteis e produtivos; entretanto, não há dúvida de que muitas paixões e diversas emoções representam o autêntico esbanjamento, uma dilapidação da alma, que leva à falência do psiquismo.

"Portanto, se levarmos em conta os processos superiores do pensamento generalizador, científico e filosófico, por um lado, e os afetos e as paixões mais fortes e nítidos, por outro, a contradição radical e antagônica entre as duas obras – a que pensa e a que sente – se manifestará de modo nítido na nossa consciência. E nos

convenceremos de que essas duas almas efetivamente convivem mal e que o psiquismo do homem, que elas compõem, é um psiquismo mal organizado, instável, cheio de contradições internas." (79, pp. 27-28)

De fato, aqui reside uma questão basilar para a psicologia da arte: como devemos considerar o sentimento – apenas como dispêndio de energia psíquica ou lhe cabe o papel economizador e preservador na economia da vida do psiquismo? Considero esta questão central e importante para a psicologia do sentimento, porque da sua solução depende a resposta à outra questão central da estética psicológica: a lei do menor esforço. Desde os tempos de Spencer, tem sido praxe entre nós tomar por base da arte a explicação que parte da lei do menor esforço[1]*, na qual Spencer e Avenarius quase chegavam a ver o princípio universal do trabalho intelectual. Essa lei foi tomada de empréstimo pelos críticos de arte, e na literatura russa Viessielovski foi quem melhor a formulou, quando lançou a famosa fórmula segundo a qual "o mérito do estilo consiste precisamente em compor o maior número de idéias com o menor número possível de palavras". Toda a escola de Potiebnyá mantém o mesmo ponto de vista, e Ovsiániko-Kulikovski tende inclusive a reduzir o sentimento artístico, diferentemente do sentimento estético, à lei do menor esforço. Os formalistas se sublevaram contra essa opinião, e sugeriram uma série de provas muito convincentes que contrariam essa lei. Yakubinski, por exemplo, mostrou que na linguagem poética não existe a lei da dissimilação dos sons líquidos; outro estudo mostrou que a linguagem poética se caracteriza precisamente pela confluência de sons de difícil pronúncia, que o procedimento em arte é o de dificultar a percepção, retirá-la de seu habitual automatismo, e que a linguagem poética está subordinada à regra de Aristóteles, para quem esta linguagem devia soar como se fosse uma linguagem estranha. É evidente a contradição que existe entre este princípio, por um lado, e a teoria do sentimento como dispêndio de energia psíquica, por outro. Na prática, essa contradição levou Ovsiániko-Kulikovski – que quis manter ambas as leis em sua teoria – a dividir a arte em dois campos completamente diversos: a arte por imagens e a arte lírica. Ovsiániko-Kulikovski tem toda razão ao destacar o sentimento artístico entre os outros sentimentos estéticos, mas entende por emoção artística predominantemente as emoções provindas dos pensamentos, isto é, a emoção do prazer baseada na lei do menor esforço. Em contrapartida, considera a emoção lírica como emoção intelectual, em princípio diferente da primeira. A diferença consiste em que a lírica suscita um menor esforço autêntico e real e, por conseguinte, deve constituir um grupo psicológico à parte. Mas a emoção, como sabemos, é um dispêndio de energia; neste caso, como devemos adequar essa teoria da emoção lírica à lei do menor esforço? Ovsiániko-Kulikovski tem toda razão ao distinguir a emoção lírica de qualquer outra emoção acessória por ela suscitada. Diferente de Pietrajitski, para quem a música militar visa a despertar em nós emoções bélicas, enquanto os cânticos religiosos visam a suscitar emoções religiosas, Ovsiániko-Kulikovski sugere que a questão é um pouco diferente: não podemos misturar os dois tipos de emoções, já que, "se admitimos essa mistura, devemos deduzir, por exemplo, que o objetivo dos poemas eróticos consiste em excitar o sentimento erótico, que a idéia e o fim da peça *O cavaleiro avaro* é mostrar que a avareza é um vício..., etc. e assim infinitamente" (79, pp. 191-192).

Se adotarmos essa distinção entre o efeito imediato da arte e seu efeito secundário ou aplicado, entre os seus efeitos e pós-efeitos, devemos levantar duas questões totalmente diversas no que tange ao menor esforço: onde ocorre, em que se manifesta esse menor esforço, segundo alguns tão obrigatórios para o vivenciamento da arte: no efeito secundário da arte ou no primário? A resposta a essa questão nos parece perfeitamente clara depois dos estudos críticos e práticos que examinamos nos capítulos anteriores. Vimos que, no efeito primário imediato da arte, tudo aponta mais para a complexificação em comparação com a atividade não artística, logo, se for aplicável a lei do menor esforço, ela o será provavelmente ao efeito secundário da arte, às suas conseqüências, mas nunca à reação estética diante da obra de arte.

Neste sentido, Freud esclarece a lei do menor esforço ao indicar que esse menor esforço está muito distante daquela ingênua concepção aplicada ainda por Spencer. Segundo Freud, ela lembraria aquela ínfima economia da dona-de-casa, que vai ao mercado algumas léguas distantes da sua casa para comprar verduras um centavo mais barato e com isso evitar um gasto insignificante.

"Há muito nos afastamos da concepção mais próxima e também mais ingênua dessa economia, como do desejo de evitar qualquer dispêndio psíquico, e se consegue fazer economia limitando o uso de palavras ou constituindo cadeias de pensamento. Já então dizíamos: o breve, o lacônico ainda não é chistoso. A brevidade do chiste é uma brevidade especial, isto é, uma brevidade 'chistosa'... Com certeza podemos nos permitir a comparação da economia psíquica com uma empresa. Enquanto as transações comerciais forem pequenas, será necessário limitar o mais possível todos os gastos e especialmente os gastos de gerência de pessoal. A contenção de despesas se estende também à magnitude absoluta de tais despesas. Mais tarde, à medida que as transações aumentarem, diminuirá a importância dos gastos de pessoal. Agora não se dará mais atenção ao montante total dos gastos desde que as transações comerciais e os rendimentos possam aumentar consideravelmente. A contenção de gastos já seria insignificante e até prejudicial." (120, pp. 210-211)

É bem verdade que nos parecerá insignificante aquela economia que, segundo Viessielovski, o poeta realiza ao comunicar no menor número possível de palavras o maior número possível de idéias. Poderíamos mostrar que isto ocorre de modo exatamente oposto: se reproduzirmos o conteúdo de uma tragédia da forma mais econômica e breve possível, como o faz o libreto de teatro, faremos uma economia imensuravelmente maior no sentido ingênuo de que fala Viessielovski. Veremos que o poeta, ao contrário, recorre ao dispêndio extremamente não econômico das nossas forças quando dificulta artificialmente o desenrolar da ação, excita a nossa curiosidade, joga com as nossas conjecturas, leva-nos a desdobrar a nossa atenção, etc.

Se compararmos, digamos, o romance de Dostoiévski *Os irmãos Karamázov* ou a tragédia *Hamlet* com a reprodução prosaica absolutamente precisa no seu conteúdo, iremos encontrar um volume imensuravelmente maior de economia de atenção exatamente na reprodução prosaica. Para tanto, no ponto mais interessante Dostoiévski esconde sob reticências quem matou Fiódor Karamázov e por isso obriga nosso pensamento a confundir-se nas mais contraditórias direções, a vagar e não encontrar a saída correta, quando seria imensuravelmente mais econômico para a atenção dispor imediatamente e de modo preciso e claro os acontecimentos, como o fazemos no protocolo judicial, num artigo, numa comunicação científica. Assim, a lei do menor esforço, em seu sentido spenceriano, vem a ser inaplicável à forma artística, e as considerações de Spencer se mostram aqui inadequadas. Spencer admite que esse menor esforço se manifesta, por exemplo, no fato de que, na língua inglesa, os adjetivos antecedem o substantivo, ou quando dizemos "cavalo preto" isto vem a ser bem mais econômico para a atenção do que quando dizemos "o cavalo é preto", porque, neste caso, surge forçosamente em nós certa dificuldade, exatamente a de imaginar um cavalo quando ainda não sabemos a definição da sua cor. Esse raciocínio, sumamente ingênuo em termos psicológicos, pode vir a ser verdadeiro se aplicado à disposição prosaica das idéias[2], embora lá ele se reflita em fatos bem mais sérios. No que se refere à arte, aqui domina exatamente a lei inversa do dispêndio e gasto de descarga da energia nervosa, e nós sabemos que quanto maiores são esse dispêndio e essa descarga tanto maior é a comoção causada pela arte. Se lembrarmos o fato elementar de que todo sentimento é um dispêndio de energia espiritual e a arte está forçosamente ligada à excitação do complexo jogo de sentimentos, veremos imediatamente que a arte viola a lei do menor esforço e em seu efeito mais imediato e na construção da forma artística subordina-se exatamente a uma lei oposta. A nossa reação estética se nos revela antes de tudo não como uma reação que economiza mas como reação que destrói a nossa energia nervosa, lembrando mais uma explosão do que uma economia em centavos.

Entretanto, a lei do menor esforço talvez se aplique à arte, mas em outro aspecto bem diferente, e para entendê-la precisamos ter uma noção exata da própria natureza da reação estética. Existe um número imenso de opiniões a esse respeito, e freqüentemente fica difícil aproximá-las ou colocá-las em oposição, uma vez que cada pesquisador costuma deter-se em algum problema particular, e quase não dispomos de sistemas psicológicos que nos revelem a reação estética ou o comportamento estético em todo o seu volume. A teoria costuma nos falar apenas de uma ou outra particularidade dessa reação, e por isso fica difícil estabelecer o quanto uma teoria lançada é verdadeira ou falsa, já que vez por outra

resolve uma questão que antes ainda não havia sido formulada no seu todo. Em sua sistemática psicologia da arte, Müller-Freienfels conclui a teoria da reação estética com uma observação perfeitamente justa, segundo a qual os psicólogos estão, neste caso, numa situação semelhante à dos biólogos, que também podem decompor perfeitamente uma substância orgânica em seus constituintes químicos mas não conseguem restaurar o todo tomando as partes como ponto de partida (154, S. 242).

É perfeitamente verdadeiro que, no melhor dos casos, o psicólogo fica na análise sem dispor de nenhum acesso à síntese das partes da reação estética por ele descobertas, e a melhor prova disto é a tentativa do próprio autor de sintetizar a psicologia da arte. Descobre os fatores sensoriais, motrizes, associativos, intelectuais e emocionais dessa reação, mas nada pode dizer das conexões em que eles se encontram, de como criar uma psicologia integral da arte partindo de fatores que como tais também podem ser encontrados fora da arte, e ele termina o seu estudo com conclusões que, sem dúvida, representam um avanço em comparação com "o mar morto de conceitos abstratos" da velha estética, segundo expressão precisa de Dessoir, mas ainda não representam quase nada para a psicologia objetiva.

Essas conclusões podem ser expressas em algumas palavras e se resumem ao seguinte: o autor considera firmemente estabelecido que o prazer artístico não é mera recepção mas requer uma elevadíssima atividade do psiquismo. Isto não aceita as exigências da arte como um saco aceita um monte de grãos, elas requerem antes a mesma germinação que requer a semente no solo fértil, e o estudo do psicólogo pode apenas descobrir os meios auxiliares de que essa germinação precisa, assim como a germinação da semente precisa de umidade, calor, algumas substâncias químicas, etc. (154, S. 248). Para o psicólogo, a própria germinação continua tão desconhecida após a conclusão do trabalho como o era antes.

A nossa tentativa consiste justamente em deixar de lado a análise sistemática e a plenitude definitiva dos componentes da reação estética e indicar o que nela há de fundamental e central: usando palavras de Müller, estudar a própria germinação e não as condições que a propiciam. Se atentarmos para as teorias sintéticas do sentimento estético, poderemos agrupar tudo o que foi dito

a respeito em dois tipos básicos de solução do problema: o primeiro foi expresso a tempo e levado a um grau de clareza definitiva e excepcional trivialidade na teoria de Christiansen. Sua concepção do sentimento estético é particularmente simples e clara: todo o fluxo decisivo do mundo exterior tem seu efeito ético-sensorial, segundo expressão de Goethe, estado de ânimo ou impressão emocional, um diferencial do ânimo que os velhos psicólogos designavam de modo muito simples e claro como o tom sensorial da sensação. Assim, por exemplo, o azul nos tranqüiliza, o amarelo nos excita. Para Christiansen, a arte se baseia nesses diferenciais de estados de ânimo e, segundo essa opinião, toda reação estética pode ser representada da seguinte maneira: o objeto da arte ou objeto estético é constituído de diversos componentes, como as impressões do material, do objeto e da forma, que em si são inteiramente diversos mas têm em comum o fato de a cada elemento corresponder um determinado tom emocional e "o material do objeto e sua forma não se integrarem ao objeto estético diretamente, mas através dos elementos emocionais que trazem" (124, p. 111), que podem fundir-se em um todo único, e nessa fusão consecutiva – ou mais exatamente concrescência – constituem o que se denomina objeto estético. Assim, a reação estética lembra o ato de tocar piano: é como se cada componente da obra de arte tocasse a respectiva tecla sensorial de nosso organismo, recebendo como resposta um som ou tom sensorial, e toda reação estética fosse constituída de impressões emocionais que surgem como resposta aos toques nas teclas.

Como vimos, nenhum dos elementos da obra de arte é importante em si. Não passa de uma tecla. O importante é a reação estética que suscita em nós. Está claro que esta concepção bastante mecânica é de radical importância para resolver o problema da reação estética, já pelo simples fato de que o mistério emocional de toda impressão é muito fraco em comparação com os fortes efeitos que, sem dúvida, integram a reação estética. Além da impressão emocional suscitada pelos elementos isolados da arte, na reação estética podem distinguir-se com toda clareza vivências emocionais de um determinado tipo, que não podem ser atribuídas a esses diferenciais dos estados d'alma. É verdade que o próprio Christiansen pede que não se confunda sua teoria com a teo-

ria banal que reduz a arte a estados d'alma, mas essa distinção é, por assim dizer, uma distinção em grau quantitativo e não qualitativo, e o resultado acaba sendo uma concepção de arte como estado d'alma resultante de diferenciais isolados, e não podemos entender que relação existe entre a vivência da arte e a causa da nossa vida cotidiana e por que a arte vem a ser tão importante, íntima e essencial para todos nós. O próprio Christiansen é levado a entrar em contradição com sua teoria tão logo tenta definir a arte como uma aparência da propensão e da mais importante atividade vital. Sua teoria psicológica logo se revela incapaz de explicar como, através do tom emocional dos elementos, a arte pode realizar – ao menos na aparência – as propensões mais importantes do nosso psiquismo. Sob tal interpretação psicológica, a arte continua constantemente quase na superfície do nosso psiquismo, uma vez que o tom sensível é algo inseparável de nossa sensação, e ainda que essa teoria se oponha sempre ao sensualismo e ressalte que o prazer da arte não é produzido no olho nem no ouvido, mesmo assim não pode indicar com suficiente precisão o lugar onde ele se produz, situando-o um pouco abaixo do olho ou do ouvido e relacionando-o a uma atividade inseparável da atividade dos nossos órgãos receptores.

Por essas razões, é bem mais forte e profunda a outra teoria, exatamente oposta, que em psicologia se conhece por teoria da empatia.

Essa teoria, que começa com Herder e culmina a sua evolução nos trabalhos de Lipps, parte precisamente de uma concepção oposta de sentimento. Segundo essa teoria, a obra de arte não suscita sentimentos em nós como as teclas de piano suscitam os sons, cada elemento da arte não introduz em nós o tom emocional, mas a questão se dá exatamente ao contrário. De dentro de nós mesmos nos inserimos na obra, projetamos nela esses ou aqueles sentimentos que brotam do mais profundo do nosso ser e, evidentemente, não estão na superfície dos nossos próprios receptores mas relacionados à mais complexa atividade do nosso organismo. "A natureza da nossa alma é tal", diz Fischer, "que ela se *insere integralmente* nos fenômenos da natureza exterior ou nas formas criadas pelo homem, atribuindo a esses fenômenos – que nada têm em comum com nenhum tipo de expressão – certos estados da alma, e mediante um ato não *arbitrário e inconsciente* transfere-se com seu *estado d'alma* para o objeto. Esse empréstimo, esse investimento, essa empatia da alma com formas inanimadas é precisamente o problema fundamental da estética."

A mesma explicação é dada por Lipps, que desenvolveu uma brilhante teoria da empatia em formas lineares e espaciais. Ele demonstrou magnificamente como nos elevamos com a linha ascendente e caímos com a descendente, como nos inclinamos com o círculo e nos sentimos apoiados com o retângulo. Se deixarmos de lado as construções e princípios puramente metafísicos, que Lipps inseriu freqüentemente em sua teoria, e ficarmos apenas com os fatos empíricos que ele descobriu, poderemos afirmar que essa teoria é, sem dúvida, muito fecunda e que alguns dos seus elementos integrarão a futura teoria psicológica objetiva da estética. Do ponto de vista objetivo, a empatia é a reação, a resposta ao estímulo, e, quando Lipps afirma que inserimos nossas reações no objeto da arte, tem mais razão do que Christiansen, para quem o objeto estético insere em nós suas qualidades emocionais. Entretanto, a teoria de Lipps não sofre de menos defeitos como a anterior. Sua deficiência principal consiste, no fundo, em não fornecer critério para se distinguir a reação de qualquer outra percepção não relacionada com a arte. Meumann tem razão ao dizer que "a empatia é um componente geral, sempre presente, de todas as nossas percepções sensoriais e, conseqüentemente, não pode ter nenhum valor especificamente estético..." (72, p. 149).

Convencem igualmente outras duas objeções de Meumann, segundo as quais a empatia suscitada, por exemplo, pelos versos livres do *Fausto*, ocupa vez por outra o primeiro plano, vez por outra fica eclipsada pela impressão produzida pelo conteúdo, e, no conjunto da percepção do *Fausto*, essa empatia é um elemento subordinado e não o núcleo da reação estética. É igualmente justa a observação de que, se passarmos a analisar outras obras de arte como romances, construções arquitetônicas, etc., veremos que seu efeito principal se baseia em outros processos, muito complexos, na percepção que temos da realidade, no trabalho intelectual complexo que desenvolvemos, etc.

Para criticar essas duas teorias, é de grande utilidade a divisão das emoções adotada por Müller-Freienfels. Para este, a obra de arte

suscita em nós duas espécies de emoções. Se vivo com Otelo a sua dor, os seus ciúmes e tormentos, ou o terror de Macbeth diante do espectro de Banquo, trata-se de uma co-emoção; se temo por Desdêmona, quando esta ainda ignora o perigo que corre, trata-se de emoção do próprio espectador, que precisa ser distinguida da co-emoção (154, S. 207-208).

É absolutamente claro que, enquanto a teoria de Christiansen nos explica apenas as próprias emoções do espectador e não leva em conta as co-emoções – porque nenhum psicólogo chamaria a co-emoção do pavor de Macbeth e a angústia de Otelo de tom emocional dessas duas personagens –, o tom emocional de tais co-emoções é inteiramente diverso e, conseqüentemente, essa teoria deixa inteiramente de lado todas as co-emoções; ao contrário, a teoria de Lipps explica exclusivamente as co-emoções e nos pode ajudar a entender como, através da empatia, podemos viver com Otelo ou Macbeth as suas paixões, mas essa teoria da empatia não está em condição de explicar de que modo tememos por Desdêmona, que ainda vive despreocupada e sem suspeitar de nada. Müller-Freienfels nos diz: a hoje tão decantada teoria da empatia não serve para explicar essas modalidades de emoções. O máximo que se pode fazer é aplicá-la às co-emoções, porque é imprestável quando se trata das emoções propriamente ditas. Só parcialmente vivenciamos no teatro os sentimentos e afetos na forma em que são apresentados nas personagens, o mais das vezes os vivenciamos *não com mas movidos pelos* sentimentos dessas personagens. Assim, por exemplo, a compaixão leva injustamente esse nome, porque só muito raramente sofremos com alguém, e é muito mais freqüente sofrermos motivados pelo sofrimento do outro (154, S. 208-209). A teoria da impressão trágica desenvolvida por Lipps justifica plenamente essas observações. Aqui ele aplica a sua lei do reservatório psicológico, segundo a qual "se um evento psicológico, uma relação de representação, por exemplo, fica retido no seu curso natural, neste caso como argumento psíquico formará uma represa, isto é, deter-se-á e subirá exatamente no ponto onde encontra retenção, obstáculo, interrupção". Assim, graças às retenções trágicas, eleva-se o valor de um herói sofredor, e graças à empatia aumenta o nosso próprio valor. "Ao assistirmos ao sofrimento da alma", diz Lipps, "eleva-se justamente o nosso sentimento objetivado de auto-estima; sinto a mim mesmo em grau elevado e sinto o meu próprio valor humano no outro, sinto em grau elevado e vivencio o que significa ser homem... e o meio de que disponho para chegar a esse ponto é o sofrimento..." Assim, toda a concepção do trágico parte da co-emoção, ao passo que a própria emoção suscitada pela tragédia fica sem qualquer explicação.

Vemos, pois, que nenhuma das duas teorias do sentimento estético está em condição de explicar a relação interna que existe entre o sentimento e os objetos suscetíveis da nossa percepção; para tanto, temos de nos apoiar em sistemas psicológicos que baseiam as suas interpretações na relação existente entre fantasia e sentimento. Tenho em vista a última revisão do problema da fantasia levada a cabo por Meinong e sua escola, Zeller, Maier e outros psicólogos nas últimas décadas.

Sem descer a particularidades, a nova concepção do problema pode traduzir-se da seguinte maneira: em seus estudos, os psicólogos partem da relação inquestionável entre as emoções e a fantasia. Como demonstraram esses estudos, todas as nossas emoções têm uma expressão não só do corpo mas também da psique, como dizem os psicólogos dessa escola; noutros termos, todo sentimento "se plasma e se fixa em alguma idéia, como melhor se verifica no delírio persecutório", diz Ribot. Logo, a emoção não se expressa nas reações mímicas, pantomímicas, secretórias e somáticas de nosso organismo, mas precisa de certa expressão por meio de nossa fantasia. As chamadas emoções sem objeto são a melhor prova disto. Os casos patológicos de fobia – temores obsessivos, etc. – estão forçosamente relacionados a determinadas representações, quase sempre falsas e que deformam a realidade, que assim encontram sua expressão "anímica". Assim, um doente que sofre de temor obsessivo no fundo sofre do sentimento, experimenta um temor imotivado, que já basta para sua fantasia lhe sugerir que todos o perseguem. Nesse tipo de doentes encontramos o acontecimento numa ordem justamente inversa à que encontramos no homem normal. Neste, primeiro é a perseguição, depois o medo; naquele, primeiro o medo, depois a perseguição imaginária. O professor Zienkovski formulou muito bem esse fenômeno ao denominá-lo lei da dupla expressão dos sentimentos. Essa lei poderia ser assinada por quase todos os psicólogos modernos, se

por ela entendêssemos o fato de que toda emoção se serve da imaginação e se reflete numa série de representações e imagens fantásticas, que fazem as vezes de uma segunda expressão. Com maior razão poderíamos dizer que, além da ação periférica, a emoção exerce ainda uma ação central e que, neste caso, deveríamos tratar precisamente desta. Nisto se baseia o estudo de Meinong: ele sugere distinguir juízos e suposições em função de sabermos se existe ou não em nós a convicção de ser ou não justo esse ato. Se por engano tomamos um homem encontradiço por um conhecido e não nos damos conta do equívoco, trata-se de um juízo; se, porém, sabemos que não é nosso conhecido e mesmo assim nos deixamos levar pelo equívoco e o olhamos como se fosse um nosso conhecido, estamos diante de uma suposição. Esta, segundo Meinong, é a base dos jogos infantis e da ilusão estética, e é a fonte daqueles "sentimentos e fantasias" que acompanham essas duas atividades. Alguns autores, como Witasek, por exemplo, interpretam esses sentimentos ilusórios como reais. "Talvez", diz ele, "as diferenças que encontramos na prática entre sentimentos reais e imaginários possam reduzir-se exclusivamente ao fato de que os juízos constituem as premissas dos primeiros e as suposições dos segundos." Poderíamos denominar esse pensamento de lei da realidade dos sentimentos e formular o sentido dessa lei mais ou menos da seguinte maneira: se confundo com pessoa um casaco que passou a noite pendurado no meu quarto, o meu equívoco é patente porque a minha vivência é falsa e a ela não corresponde nenhum conteúdo real. Entretanto, é absolutamente real o sentimento de pavor que experimento nesse ato. Assim, todas as nossas vivências fantásticas e irreais transcorrem, no fundo, numa base emocional absolutamente real. Deste modo, vemos que o sentimento e a fantasia não são dois processos separados entre si mas, essencialmente, o mesmo processo, e estamos autorizados a considerar a fantasia como expressão central da reação emocional. Daqui podemos tirar uma conclusão de suma importância para a nossa teoria. A antiga psicologia já questionava a relação em que se encontram entre si a expressão central e periférica das emoções e se a influência da atividade da fantasia aumenta ou diminui a expressão externa dos sentimentos. Wundt e Leman deram respostas opostas a essa questão; Maier supõe que ambas as respostas podem ser corretas. É patente que aqui pode haver dois casos: um, quando as

imagens da fantasia ou da representação são estímulos interiores para uma nova reação nossa, e então elas intensificam indiscutivelmente a reação principal. Assim, uma representação clara intensifica a nossa excitação amorosa, mas é evidente que, neste caso, a fantasia não é expressão da emoção que ela intensifica mas uma descarga da emoção precedente. No segundo caso, em que a emoção encontra solução nas imagens da fantasia, ali, evidentemente, o fantasiar debilita a manifestação real da emoção, e, se superamos a nossa ira na nossa fantasia, na manifestação externa essa ira se revela extremamente fraca. Achamos que, no que respeita à reação emocional, continuam vigentes as leis gerais da psicologia, estabelecidas para qualquer reação sensomotora simples. Se atentarmos para o fato, indiscutivelmente estabelecido, de que toda reação nossa sofre retardamento de curso e perda de intensidade tão logo se complexifica o momento central que dela faz parte, logo descobriremos certa semelhança com a tese aqui discutida. Veremos que a intensificação da fantasia, enquanto momento central da reação emocional e seu aspecto periférico, também aqui sofre retardamento no tempo e perda de intensidade. Essa lei, estabelecida pela escola de Wundt para o tempo e pelos estudos do professor Kornílov para a dinâmica da reação, também aqui nos parece aplicável. Essa lei do consumo unipolar de energia pode ter a seguinte expressão: a energia nervosa tende a gastar-se em um pólo, no centro ou na periferia; toda intensificação do dispêndio de energia em um pólo acarreta imediatamente o seu enfraquecimento no outro. A mesma coisa é descoberta em forma desarticulada por estudos particulares da emoção, e o novo que gostaríamos de inserir na compreensão desse problema resume-se exclusivamente à reunião dessas idéias desarticuladas num todo e sua transformação em base de uma lei geral da nossa reação. Segundo Gross, tanto no jogo quanto na atividade estética *trata-se de reter e não de reprimir a reação*. "Estou cada vez mais convencido de que as emoções propriamente ditas estão intimamente ligadas às sensações físicas. Os estados interiores do organismo, que são o fundamento dos movimentos da alma, provavelmente são retidos até certo ponto pela tendência à continuidade da representação inicial, como a criança que brinca de lutar suspende o movimento do braço pronto para desferir o golpe." (42, pp. 184-185)

Acho que essa retenção e debilitamento das manifestações internas e externas das emoções no organismo devem ser vistos como um caso particular da ação da lei geral do consumo unipolar de energia nas emoções, cuja essência consiste em que, na emoção, o dispêndio de energia se efetua basicamente em outros pólos – na periferia ou no centro – e a intensificação da atividade em um dos pólos acarreta imediatamente o seu enfraquecimento no outro.

Creio que só desse ponto de vista é possível enfocar a arte, que parece suscitar em nós emoções extraordinariamente fortes, emoções essas que ao mesmo tempo não se manifestam em nada. A meu ver, essa diferença enigmática entre o sentimento artístico e o sentimento comum deve ser interpretada como sendo o mesmo sentimento resolvido por uma atividade sumamente intensificada da fantasia. Deste modo, obtemos a unidade entre os elementos dispersos que constituem qualquer reação estética. A contemplação, por um lado, e o sentimento, por outro, nunca haviam sido colocados em relação de reciprocidade pelos psicólogos, nunca haviam sido indicados o lugar e o sentido de cada elemento numa composição da vivência artística, e o mais conseqüente dos autores, Müller-Freienfels, propôs resolver o problema de forma a que existissem dois tipos de arte e dois tipos de espectador. Para uns a contemplação teria importância predominante, para outros o sentimento, e vice-versa.

É efetivamente o que ocorre, e a hipótese que levantamos é bastante provável, porque até hoje os psicólogos não conseguiram apontar a diferença que existe entre o sentimento na arte e o sentimento real. Müller-Freienfels reduz toda a diferença a algumas mudanças meramente quantitativas e diz: "as emoções estéticas são *parciais*, vale dizer, não tendem a passar à ação e, apesar de tudo, podem atingir o mais elevado nível de intensidade dos sentimentos" (154, S. 210). Isto coincide perfeitamente com o que acabamos de dizer. Bem próxima está a doutrina psicológica do isolamento como condição necessária da emoção estética, sugerida por Münstenberg, Hamann e outros. No fundo, esse isolamento não passa de uma separação do estímulo estético dos demais estímulos, separação essa plenamente necessária, uma vez que garante a solução meramente central das emoções suscitadas pela

arte e assegura o fato de que essas emoções não se manifestam em nenhuma ação externa. Hennequin vê essa mesma diferença entre o sentimento real e o ético no fato de que as emoções em si mesmas não acarretam diretamente nenhuma ação. "Toda obra literária", diz ele, "visa a suscitar certas emoções, que entretanto não podem expressar-se diretamente pela ação da emoção..." (33, p. 15)

Deste modo, o traço distintivo da emoção estética é precisamente a retenção de sua manifestação externa, enquanto conserva ao mesmo tempo uma força excepcional. Poderíamos demonstrar que a arte é uma emoção central, é uma emoção que se resolve predominantemente no córtex cerebral. As emoções da arte são emoções inteligentes. Em vez de se manifestarem de punhos cerrados e tremendo, resolvem-se principalmente em imagens da fantasia. Diderot teve plena razão ao dizer que o ator chora lágrimas de verdade, mas essas lágrimas correm do cérebro, e com isso expressou a própria essência da reação artística como tal. Entretanto, essa descoberta nem de longe resolve o problema, porque poderíamos imaginar uma solução central semelhante no curso de uma emoção comum. Conseqüentemente, em apenas um traço não podemos ver a diferença específica da emoção estética.

Continuemos. É fácil depararmos com a afirmação dos psicólogos segundo a qual existem sentimentos híbridos, e embora alguns autores, como Titchener, por exemplo, tendam a negar a existência dessas emoções, os estudiosos da arte ressaltam sempre que a arte trabalha precisamente com elas; a emoção é dotada de certa natureza orgânica geral, e não foi por acaso que muitos estudiosos viram nela uma reação orgânica interna, na qual se expressa uma espécie de acordo ou desacordo do nosso organismo com a reação de partida de determinado órgão. É como se na emoção se manifestasse a verdadeira solidariedade do nosso organismo. Titchener expressa muito bem esta questão quando diz: "Quando Otelo se mostra severo com Desdêmona, ela o desculpa por considerá-lo transtornado com assuntos de Estado." "Se queimamos um dedo", diz ela, "essa sensação de dor se transmite aos outros nossos membros sadios." (103, p. 198) Aqui a emoção se revela exatamente como reação orgânica geral e como resposta de todo o organismo a acontecimentos que ocorrem em um órgão isolado. Daí compreender-se que, tendo a emoção essa natureza

orgânica geral, a arte, que não repugna mas nos atrai e, apesar de tudo, incorpora a sensação desagradável, deve forçosamente operar com sentimentos híbridos. Para confirmar o que acaba de ser dito, Müller-Freienfels cita opinião de Sócrates, emitida por Platão: a meta de um mesmo homem deve ser escrever tragédias e comédias (154, S. 203), a tal ponto a contraposição dos sentimentos lhe parece necessariamente própria da impressão estética[3]. Ao analisar o sentimento trágico, ele ressalta francamente a dualidade como fundamento desse sentimento e mostra que o trágico é uma questão impossível se colocada objetivamente, sem fundamentação psicológica, justamente porque a base do trágico é a dualidade depressão-excitação (154, S. 227). Apesar do caráter deprimente da impressão trágica, "no seu conjunto a impressão trágica representa uma das mais elevadas projeções de que é capaz a natureza humana, porque, através da superação espiritual da mais profunda dor, surge a inigualável sensação de triunfo"). (154, S. 229)

Schilder também destacou que a dualidade da impressão trágica é a base dessa emoção (160, S. 320). Sim e não; talvez não exista um único autor que tenha omitido o fato de que, na tragédia, estamos sempre diante de um crescendo de sentimentos opostos. Pliekhánov cita uma opinião de Darwin sobre o princípio da antítese de nossos movimentos expressivos e tenta aplicá-la à arte. Darwin diz: "Alguns estados d'alma suscitam... certos movimentos habituais, que em sua primeira manifestação até agora fazem parte dos movimentos úteis; e vemos que em estado d'alma totalmente oposto existe uma tendência forte e involuntária a realizar movimentos de qualidade totalmente oposta, embora estes nunca possam trazer nenhum proveito." (44, pp. 26-27) "Ao que tudo indica, isto consiste em que todo movimento que realizamos arbitrariamente em nossa vida sempre exigiu a ação de determinados músculos; ao efetuarmos algum movimento diametralmente oposto acionamos a série oposta de músculos como, por exemplo, ao virarmos para a direita ou para a esquerda, ao repelirmos ou atrairmos um objeto, ao levantarmos ou baixarmos um peso... Uma vez que a execução de movimentos opostos sob um impacto de impulsos opostos tornou-se habitual em nós e nos animais inferiores, pode-se supor que, se determinados atos se associam estritamente a certas sensações ou sentimentos, é absolutamente natural supor

que as ações de qualidade inteiramente oposta passem a ser realizadas de forma não arbitrária, como resultado da associação habitual sob o efeito de sensações ou sentimentos diametralmente opostos." (44, pp. 26-27)

Essa lei notável, descoberta por Darwin, encontra indiscutível aplicação na arte, e provavelmente não será para nós um enigma o fato de a tragédia, que suscita simultaneamente emoções opostas, operar, aparentemente, pelo princípio da antítese, e enviar impulsos opostos a grupos opostos de músculos. É como se a tragédia nos levasse a praticar movimentos simultâneos para a direita e para a esquerda, levantar e baixar ao mesmo tempo um peso, é como se excitasse simultaneamente os músculos e seus antagonistas. É precisamente por isso que se explica em segundo lugar a retenção das emoções na manifestação externa que verificamos na arte. É precisamente nisto que nos parece consistir a diferença específica da reação estética.

O exame dos estudos anteriores nos mostrou que toda obra de arte – fábula, novela, tragédia – encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. A isto podemos chamar o verdadeiro efeito da obra de arte, e com isto nos aproximamos em cheio do conceito de catarse[4], que Aristóteles tomou como base da explicação da tragédia e mencionou reiteradamente a respeito de outras artes. Na *Poética* ele afirma: "É pois a tragédia imitação de um caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando 'o terror e a piedade', tem por efeito a purificação dessas emoções." (8, p. 447)

Seja qual for a nossa interpretação dessa enigmática palavra *catarse*, nunca estaremos seguros de que ela corresponde ao conteúdo que lhe atribuía Aristóteles, porém isso não importa para os nossos fins. Entendemos, com Lessing, a catarse como o efeito moral da tragédia, a "conversão" das paixões em inclinações virtuosas ou, com E. Müller, como passagem do desprazer para o prazer, e assim temos a interpretação de Bernays, segundo quem essa palavra significa cura e purificação no sentido médico, ou a

opinião de Zeller, para quem a catarse representa uma tranqüilização da emoção. Seja como for, tudo isso traduzirá, da forma mais incompleta possível, o sentido que queremos atribuir a essa palavra. Mas, apesar da imprecisão do seu conteúdo e da manifesta recusa à tentativa de esclarecer o seu significado no texto de Aristóteles, ainda assim supomos que nenhum outro termo, dentre os empregados até agora na psicologia, traduz com tanta plenitude e clareza o fato, central para a reação estética, de que as emoções angustiantes e desagradáveis são submetidas a certa descarga, à sua destruição e transformação em contrários, e de que a reação estética como tal se reduz, no fundo, a essa catarse, ou seja, à complexa transformação dos sentimentos. Ainda sabemos muito pouco de fidedigno sobre o próprio processo da catarse, mas mesmo assim conhecemos o essencial, isto é, sabemos que a descarga de energia nervosa, que constitui a essência de todo sentimento, realiza-se nesse processo em sentido oposto ao habitual, e que a arte assim se transforma em um poderosíssimo meio para atingir as descargas de energia nervosa mais úteis e importantes. Achamos que a base desse processo é a natureza contraditória que subjaz à estrutura de toda obra de arte. Já citamos Ovsiániko-Kulikovski, segundo quem a cena de despedida de Heitor suscita em nós, essencialmente, emoções de ordem absolutamente diversa. Por um lado, essa despedida suscita em nós aqueles sentimentos que deveria suscitar se fosse narrada por Píssiemski, sentimentos esses que, segundo Kulikovski, nada têm de emoções líricas, mas a eles se acrescenta outra emoção suscitada pelo efeito dos hexâmetros, e precisamente essa segunda emoção é emoção lírica na sua essência. Podemos levantar a questão de modo bem mais amplo e falar não só da emoção lírica mas distinguir, em qualquer obra de arte, as emoções suscitadas pelo material e as emoções suscitadas pela forma, e perguntar em que relação essas duas séries de emoções se encontram entre si. Sabemos de antemão a resposta a esta pergunta. Ela foi preparada por todas as nossas considerações anteriores, e dificilmente erraríamos se disséssemos que essas duas séries de emoções estão em permanente antagonismo, que estão direcionadas em sentidos opostos e que da fábula à tragédia *a lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, como uma espécie de curto-circuito.*

É esse processo que gostaríamos de definir com o termo *catarse*. Poderíamos mostrar que o artista sempre destrói o seu conteúdo pela forma, e encontramos para isto uma brilhante confirmação na estrutura da fábula e da tragédia. Basta examinarmos o efeito psicológico de certos elementos formais para vermos imediatamente que eles parecem ter sido propositadamente adequados para corresponder a essa meta. Wundt, por exemplo, mostrou com bastante clareza que o ritmo em si traduz apenas "um modo temporal da expressão dos sentimentos", e que determinada forma rítmica é a representação do fluxo dos sentimentos, mas, uma vez que o modo temporal do fluxo dos sentimentos é parte da própria emoção, a representação desse modo no ritmo suscita a própria emoção. "Assim", formula Wundt, "o sentido estético do ritmo consiste em suscitar as emoções cujo fluxo representa ou, noutros termos, o ritmo sempre suscita a emoção da qual é parte componente em função das leis psicológicas do processo emocional." (29, p. 209)

Vemos, deste modo, que o ritmo em si, como um dos elementos formais, é capaz de suscitar as emoções que ele representa. Basta supormos que o poeta escolheu um ritmo cujo efeito seja o contrário do efeito do conteúdo, e conseguiremos aquilo de que estamos sempre tratando. Em um ritmo de fria serenidade, Búnin nos falou de um assassinato, de um disparo, de uma paixão. Seu ritmo suscita o efeito diametralmente oposto àquele suscitado pelo objeto do seu conto. Como resultado, a reação estética se reduz à catarse, experimentamos uma complexa descarga de sentimentos, a sua transformação mútua, e em vez de emoções angustiantes suscitadas pelo conteúdo da narrativa temos diante de nós a sensação elevada e clarificadora de leve alento. O mesmo ocorre na fábula e na tragédia. Com isto não estamos querendo dizer, de maneira nenhuma, que o ritmo tem necessariamente a função dessa clarificação catártica; quisemos apenas mostrar, com o exemplo do ritmo, que essa clarificação pode realizar-se e que, sem dúvida, é precisamente essa contraposição de sentimentos que existe no caso referido por Ovsiániko-Kulikovski. Se os hexâmetros servem para alguma coisa e se Homero é em alguma coisa superior a Píssiemski, os hexâmetros clarificam indiscutivelmente e purificam catarticamente a emoção suscitada pelo conteúdo da cena. A oposição que encontramos entre a estrutura da forma

artística e o conteúdo é o fundamento do efeito catártico da reação estética. Isto foi expresso de maneira magnífica por Schiller, quando falou do efeito da forma trágica. "Assim, o verdadeiro segredo da arte do mestre consiste em destruir o conteúdo pela forma; e quanto mais magnificente, ambicioso e sedutor é o conteúdo em si, quanto mais seu efeito o coloca em primeiro plano, ou quanto mais o espectador tende a deixar-se levar pelo conteúdo, tanto maior é o triunfo da arte, que desloca o conteúdo e estabelece seu domínio sobre ele." (128, p. 326)

Aqui se traduz em forma de lei estética a observação verdadeira de que toda obra de arte implica uma divergência interior entre conteúdo e forma, e que é precisamente através da forma que o artista consegue o efeito de destruir ou apagar o conteúdo.

Agora podemos resumir as nossas considerações e passar a compor as fórmulas definitivas. Poderíamos dizer que a base da reação estética são as emoções suscitadas pela arte e por nós vivenciadas com toda realidade e força, mas encontram a sua descarga naquela atividade da fantasia que sempre requer de nós a percepção da arte. Graças a esta descarga central, retém-se e recalca-se extraordinariamente o aspecto motor externo da emoção, e começa a nos parecer que experimentamos apenas sentimentos ilusórios. É nessa unidade de sentimento e fantasia que se baseia qualquer arte. Sua peculiaridade imediata consiste em que, ao nos suscitar emoções voltadas para sentidos opostos, só pelo princípio da antítese retém a expressão motora das emoções e, ao pôr em choque impulsos contrários, destrói as emoções do conteúdo, as emoções da forma, acarretando a explosão e a descarga da energia nervosa.

É nessa transformação das emoções, nessa sua autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas, que consiste a catarse da reação estética.

Capítulo 10
Psicologia da arte

Verificação da fórmula. Psicologia do verso. Lírica, epos. Heróis e personagens. O drama. O cômico e o trágico. O teatro. A pintura, o gráfico, a escultura, a arquitetura.

Já assinalamos a contradição como propriedade fundamental da forma artística e do material, e do nosso estudo resultou descobrirmos que a parte mais central e determinante da reação estética é a prevalência da contradição emocional que denominamos *catarse*, termo sem significado definido.

Com certeza seria de suma importância mostrar como essa catarse se realiza nas diferentes artes, quais são os seus traços mais imediatos, que processos e mecanismos auxiliares dela participam; entretanto, está fora dos limites deste trabalho revelar o conteúdo de uma fórmula da arte como a catarse, pois isto deve constituir o objeto de toda uma série de posteriores estudos específicos de cada campo da arte. Para nós, foi importante concentrar a atenção precisamente no ponto central da reação estética, indicar o seu peso psicológico central que serviria como princípio educativo básico em todos os estudos posteriores. O que agora nos resta fazer é, dentro do possível, verificar de passagem a capacidade da fórmula que descobrimos, estabelecer o ciclo de fenômenos que ela abrange e explica. Em termos rigorosos, também é assunto para inúmeros estudos particulares verificar a capacidade da fórmula que encontramos, assim como encontrar todas as correções que naturalmente decorrem dessa verificação. Entretanto, tentaremos mostrar de passagem o quanto essa fórmula resiste "à prova dos fatos". Naturalmente teremos de nos concentrar apenas em fenômenos isolados e fortuitos, e devemos de antemão renunciar à idéia

de submeter a nossa fórmula a uma prova sistemática dos fatos. Para tanto tomaremos alguns exemplos típicos do campo de cada arte e examinaremos o quanto a nossa fórmula se justifica na realidade. Começaremos examinando o papel da poesia.

Se atentarmos para os estudos diversos enquanto fato estético, empreendidos por estudiosos da arte e não por psicólogos, perceberemos imediatamente a impressionante semelhança de conclusões a que chegam, por um lado, os estudiosos da arte e, por outro, os psicólogos. Duas séries de fatos – psíquicos e estéticos – revelam uma impressionante coincidência, e nessa coincidência vemos a confirmação e a definição da fórmula por nós estabelecida. É o que acontece com o conceito de ritmo na nova poética. Há muito ficaram para trás os tempos da interpretação ingênua do ritmo, quando este era entendido como simples metro, como simples medida. Os estudos desenvolvidos na Rússia por Andriêi Biéli e fora da Rússia por Saran mostraram que o ritmo é um fato artístico complexo em perfeita consonância com a contradição que lançamos como fundamento da reação estética. O sistema tônico do verso russo se baseia na alternância regular de sílabas átonas e tônicas, e, se dizemos que a medida é o iâmbico tetrâmetro[1], isto significa que o verso deve ter quatro sílabas tônicas situadas entre uma sílaba átona e sempre em segundo lugar depois do pé. Naturalmente o iâmbico tetrâmetro é quase irrealizável na prática, uma vez que exigiria quatro palavras dissílabas e na língua russa cada palavra possui apenas um acento. O que temos na realidade é coisa bem diferente. Nos versos escritos com essa medida encontramos três, cinco e seis palavras, vale dizer, um número maior ou menor de acentos do que requer o metro. A teoria da literatura, estudada na escola, ensinava que essa divergência entre as exigências do metro e o número real de acentos no verso acabava compensada porque, na leitura, nós dissimulávamos os acentos supérfluos e, ao contrário, acrescentávamos novos acentos artificiais, ajustando a pronúncia ao esquema métrico. Esse tipo de leitura é próprio das crianças, que se deixam levar facilmente pelo esquema e lêem cortando artificialmente o verso no pé. Na prática a coisa é bem diferente. A nossa pronúncia conserva a acentuação natural das palavras, e daí resulta que o verso transgride o esquema métrico com extrema freqüência, e Biéli chama de ritmo precisamente esse conjunto de transgressões do esquema métrico. Para ele, o ritmo não é a observância mas a transgressão da medida, e isto se pode explicar facilmente com uma simples consideração: se o ritmo do verso efetivamente consistisse em manter a correta alternância da cadência simples, ficaria absolutamente claro que, em primeiro lugar, todos os versos escritos em uma medida seriam perfeitamente idênticos e, em segundo, não poderia surtir nenhum efeito emocional a cadência que, no melhor dos casos, lembrasse uma matraca ou tambor. O mesmo acontece na música cujo ritmo, evidentemente, não está no compasso que pode ser marcado com o pé mas na complementação real desses intervalos regulares de compasso por sons irregulares e diferentes, o que cria a impressão de um complexo movimento rítmico. Essas transgressões mostram certa regularidade, entram em determinada combinação, e é o seu sistema que Biéli toma por base do conceito de ritmo (cf. 15). Os estudos de Biéli se confirmaram no que têm de mais essencial, e hoje podemos encontrar em qualquer manual de métrica a delimitação precisa dos conceitos de medida e ritmo[2]. A necessidade de semelhante delimitação decorre de que as palavras da nossa fala resistem à medida que se pretende ajustá-las no verso. "Criar, com o auxílio de palavras", diz Jirmunski, "uma obra de arte totalmente subordinada, em termos sonoros, às leis da composição musical sem deformar a natureza do material verbal é tão impossível quanto fazer do corpo humano um ornamento e conservar ao mesmo tempo toda a plenitude do seu sentido material. Portanto, em poesia não existe ritmo puro como não existe simetria pura em pintura. Existe ritmo como interação das propriedades naturais do material verbal e da lei da composição da alternância, que não se realiza plenamente em função da resistência do material." (51. pp. 16-17)

Conseqüentemente, ocorre o seguinte: percebemos um número natural de acentos nas palavras, ao mesmo tempo percebemos a lei e a norma às quais o verso visa mas que nunca consegue atingir. E é essa sensação de luta entre a medida e as palavras, de desavença, divergência, transgressão e contradição entre elas, que constitui o fundamento do ritmo. Como se vê, trata-se de um fenômeno que, em termos estruturais, coincide perfeitamente com as análises que antes empreendemos. Encontramos todas as três par-

tes da reação estética de que falamos anteriormente: as duas emoções contraditórias e a catarse que as compõe nos três momentos que a métrica estabelece para o verso. Jirmunski cita esses três conceitos: "1) As *propriedades fonéticas* naturais de dado material verbal...; 2) O *metro* como lei ideal que comanda a alternância dos sons fracos e fortes no verso; 3) O *ritmo* como alternância real de sons resultante da interação das propriedades naturais de um material verbal e da lei da métrica." (51, p. 18) Saran defende o mesmo ponto de vista quando diz: "Toda forma de verso é o resultado da união interna ou compromisso de dois elementos: da forma sonora própria da linguagem e do metro orquéstico... Assim surge uma luta que nunca cessa e em muitos casos é historicamente testemunhada, cujo resultado são os diferentes 'destinos' de uma mesma forma de verso." (*apud* 57, p. 265) Resta mostrar que, pelo seu sentido psicológico, esses três elementos que a poética descobre no verso efetivamente coincidem com os três elementos da reação estética a que estivemos sempre nos referindo. Para tanto é indispensável estabelecer que os dois primeiros elementos estão em divergência e contradição entre si e suscitam emoções de ordem oposta, enquanto o terceiro elemento – o ritmo – é a solução catártica dos dois primeiros. É preciso dizer que essa interpretação também se confirma nos estudos posteriores, que propõem substituir a antiga teoria da harmonia de todos os elementos da obra de arte pelo princípio oposto: o princípio da luta e do antagonismo entre alguns elementos. Se não enfocarmos a forma em termos estáticos e recusarmos a grosseira analogia de que a forma está para o conteúdo como o copo para o vinho, então teremos de basear o estudo no princípio construtivo – expressão de Tiniánov – e interpretar a forma como dinâmica. Isto significa que devemos enfocar os fatores constituintes da obra de arte no processo dinâmico e não na estrutura estática. Veremos que a "unidade da obra não é uma totalidade simétrica fechada mas uma totalidade dinâmica em desenvolvimento; entre os seus elementos não há sinal estático de igualdade e adição, mas há sempre um sinal dinâmico de correlacionalidade e integração" (111, p. 70). Todos esses fatores são equivalentes na obra de arte. A forma não se constitui da fusão no todo mas através da subordinação construtiva de uns fatores a outros. "Neste caso, a sensação da forma é sempre a

sensação do desenrolar (logo, da mudança) da correlação do fator construtivo, subordinador, com os fatores subordinados. Não há nenhuma obrigatoriedade de introduzir um matiz de tempo no conceito desse desenrolar, desse 'desdobramento'. O desenrolar – a dinâmica – pode ser tomado em si mesmo, fora do tempo, como movimento puro. A arte vive dessa interação, dessa luta. Não existe o fato arte sem a sensação de subordinação, de deformação de todos os fatores por parte do fator que exerce o papel construtivo." (111, p. 10)

Por isto os novos pesquisadores contrariam a tradicional doutrina da concordância entre ritmo e sentido no verso, e mostram que a estrutura do verso se baseia na discordância entre ritmo e sentido e não na concordância, baseia-se na orientação oposta de todos os seus fatores e não na orientação idêntica. Meumann já distinguia duas tendências hostis na declamação de versos: as tendências a cadenciar e a frasear. Ele apenas supunha que se tratava de duas tendências de diferentes pessoas, mas na prática ambas estão contidas no próprio verso que, conseqüentemente, apresenta ao mesmo tempo duas tendências opostas. "Aqui o verso se revelou como um sistema de interação complexa e não de fusão, em termos metafóricos o verso se revelou como luta e não como união entre esses fatores. Ficou claro que o *plus* específico da poesia reside no campo dessa interação, cujo fundamento é o significado construtivo do ritmo e seu papel deformante em relação aos fatores de outra série... Deste modo, o enfoque acústico do verso mostrou uma antinomia da poesia, que parecia equilibrada e superficial." (111, pp. 20-21) Partindo dessa contradição e dessa luta entre fatores, os estudiosos conseguiram mostrar como se modifica o próprio sentido do verso e de cada palavra isolada no verso, como mudam o desenvolvimento do enredo, a escolha da imagem, etc. sob a influência do ritmo enquanto fator construtivo do verso. Se passarmos do fato da estrutura puramente sonora para a série semântica, veremos a mesma coisa. Tiniánov conclui o seu estudo lembrando palavras de Goethe: "Das diferentes formas poéticas dependem misteriosamente imensas impressões. Seria tentador reformularmos o conteúdo de muitas *Elegias romanas* usando o tom e a medida do *Don Juan* de Byron." (111, p. 120) Com base em alguns exemplos, poderíamos mostrar que a estrutura semântica

do verso encerra uma forçosa contraposição interior, em que estamos habituados a ver união e harmonia. Rozen, um dos críticos de Liérmontov, escreve a respeito do seu magnífico poema *Eu, a mãe de Deus*: "Nesses versos anelados não há nem simplicidade sublime nem sinceridade, dois atributos fundamentais da oração. Ao orar pela jovem virgem, não seria prematuro lembrar a velhice e inclusive a sua morte? Observem: a afetuosa intercessora do mundo frio. Que antítese fria!" De fato, é difícil não perceber a contradição semântica interna entre os elementos que constituem esse poema. Ievlakhov diz: "Liérmontov não só revela uma nova espécie do reino animal e completa o gamo de Anacreonte representando uma 'leoa com juba peluda caindo sobre a testa', como no poema 'Quando ondeia o campo amarelecente' refaz a seu modo toda a natureza na Terra. 'Aqui', observa a respeito Glieb Uspienski, 'em função de um caso extraordinário foram mesclados os climas e as estações do ano, e tudo foi escolhido com tal arbitrariedade que surge involuntariamente a dúvida na sinceridade do poeta'... Observação tão justa em sua essência quanto pouco inteligente em sua conclusão." (48, pp. 262-263)

Com base em qualquer poema de Púchkin, pode-se mostrar que a sua verdadeira estrutura sempre encerra dois sentimentos opostos. Tomemos como exemplo o poema "Se vago ao longo das ruas ruidosas". Tradicionalmente esse poema se interpreta assim: em qualquer situação o poeta é perseguido pela idéia da morte, sente-se triste diante disto, mas se reconcilia com a inevitabilidade da morte e acaba tecendo loas à vida jovem. Sob essa interpretação, a última estrofe se contrapõe a todo o poema. É fácil mostrar que tal interpretação é absolutamente incorreta. De fato, se o poeta quisesse mostrar que qualquer situação lhe infunde a idéia da morte, evidentemente teria procurado escolher a situação que mais lhe infundisse essa idéia. Como todos os poetas sentimentais, teria procurado nos levar ao cemitério, a ver moribundos no hospital, a suicidas. Basta atentar para a escolha da situação em que essa idéia ocorre a Púchkin para perceber que toda a estrofe se assenta na mais aguda contradição. A idéia da morte o visita em ruas barulhentas, em templos lotados, vale dizer, onde pareceria que ela teria menos espaço, onde nada lembraria a morte. O carvalho solitário, patriarca dos bosques, e uma criança – eis o que

torna a suscitar-lhe a mesma idéia, e aqui já aparece absolutamente desvelada a contradição implícita na própria fusão dessas duas imagens. Pareceria que o imortal carvalho e o recém-nascido seriam os menos capazes de infundir a idéia da morte, contudo basta examinar isto no contexto do todo para que essa idéia se torne absolutamente clara. O poema se baseia na fusão de duas oposições extremas[3] – vida e morte; cada estrofe nos revela essa contradição, e esta posteriormente refrata de modo infinito essas duas idéias numa e noutra direção. Assim, na quinta estrofe o poeta prevê a morte em meio a cada dia de sua vida, só que não a própria morte mas o aniversário da morte, ou seja, a marca da morte na vida; por isso, não nos surpreende que o poema acabe ressaltando que o corpo sem sentidos gostaria de descansar perto da pátria, e a última estrofe catastrófica não oferece uma contradição ao todo mas uma *catarse* das duas idéias opostas, só que em um aspecto completamente novo: lá a vida jovem suscita em toda parte a imagem da morte, aqui é a vida jovem que brinca à entrada da sepultura. Em Púchkin vamos encontrar muitos exemplos de semelhantes contradições e fusões agudas desses dois temas. Basta dizer que eles servem de base a poemas como "Noites egípcias, Banquete em tempo de peste", etc., nos quais essa contradição é levada ao extremo. Sua lírica revela em toda parte a mesma lei, a lei do desdobramento; suas palavras são revestidas de um sentido simples, seu verso realiza esse sentido na emoção lírica. O mesmo encontramos em seus textos épicos, quando os examinamos atentamente. Quero referir-me ao mais impressionante exemplo nesse sentido, suas *Novelas de Biélkin*. Há tempo estas vêm sendo tratadas como as obras mais fúteis, felizes e idílicas; entretanto, a investigação da obra descobriu que também aqui existem dois planos, duas emoções em luta entre si, e mostrou que essa superficialidade e felicidade aparentes são apenas uma crosta que esconde a essência trágica, e toda a força artística do seu efeito se baseia precisamente nessa contradição entre a crosta e o núcleo da novela. "Todo o desenrolar externo dos acontecimentos nelas presentes", diz Úzin, "conduz, sem que o leitor o perceba, a uma solução pacífica e tranqüila de tais acontecimentos. Desfazem-se os nós complexos de modo aparentemente simples e sem astúcia. Entretanto elementos opostos estão inseridos no próprio processo da

narração. Se examinássemos atentamente o complexo desenho das *Novelas de Biélkin**, não nos pareceria que seus acordes finais talvez não fossem os únicos possíveis e que poderíamos supor outros desfechos?" (115, p. 15) "O próprio fenômeno da vida e seu sentido secreto estão aqui fundidos de tal maneira que é difícil separá-los. Por terem forças subterrâneas ocultas ao seu lado e agindo dentro deles mesmos, os fatos comuns recebem um acompanhamento trágico. O sentido secreto dessas novelas, o único sentido que o biógrafo anônimo mascara com tanto cuidado no prefácio, consiste em que o manto secreto dos acontecimentos ali representados esconde potencialidades fatídicas... E que tudo termine aparentemente bem: isto serve de consolo a Mitrofânuchka; uma única possibilidade de outra solução nos enche de pavor." (115, p. 18)

O mérito do estudioso foi ter mostrado com convincente clareza que nessas novelas se esboça outro sentido para aquelas mesmas linhas que, pelo visto, levam a bom termo; ele conseguiu mostrar que é precisamente o jogo desses dois sentidos de uma mesma linha que compõe os dois elementos cuja solução procuramos na catarse da arte. "É justamente por estarem esses dois elementos entrelaçados com uma arte inusitada e inimitável em cada novela de Biélkin que o mínimo esforço de um à custa do outro acarretaria uma completa desvalorização dessas maravilhosas estruturas artísticas. É o prefácio que cria esse equilíbrio dos elementos" (115, p. 19).

Se examinarmos estruturas épicas mais complexas, conseguiremos mostrar que também aqui a mesma lei orienta a sua construção. Mostremos isto em *Ievguiêni Oniéguin*. Esta obra costuma ser interpretada como a representação do homem dos anos 20 e de uma moça russa ideal. Neste sentido, as personagens são interpre-

..............

* *Novelas de Biélkin* (Póviest Biélkina): ciclo de pequenas novelas de Alieksandr Serguieiêvitch Púchkin (1799-1837), que compreende algumas obras-primas, como "O tiro" (*Vístriel*), "O fabricante de ataúdes" (*Grobovchik*) e "O chefe da estação" (*Stantsiónni Smotrítiel*). Nesse ciclo de narrativas curtas, Púchkin pôs em prática o que considerava os dois primeiros méritos da prosa: precisão e brevidade. Parodiou os motivos do romantismo sentimental de salão, lançou o tema do pequeno homem na literatura russa e abriu o caminho da grande prosa realista que seria mais tarde trilhado por Dostoiévski, Tolstói e outros. E atingiu seu virtuosismo como narrador. (N. do T.)

tadas não só em termos ingênuos do cotidiano como, o que é mais importante, em termos precisamente estéticos, como certas essências acabadas, que não se modificam ao longo do romance.

Entretanto, basta examinar o próprio romance para observar que as personagens são tratadas por Púchkin de modo dinâmico, e que o princípio construtivo do seu romance consiste em desenvolver a dinâmica do romance em vez das figuras estáticas das personagens. Tiniánov tem toda razão quando diz: "Só recentemente abandonamos o tipo de crítica que discutia (e censurava) as personagens do romance como pessoas vivas... Tudo isso se baseia na premissa do *herói estático*... A unidade estática do herói (como em geral qualquer unidade estática em literatura) vem a ser extremamente instável; depende inteiramente do princípio de construção da obra e pode oscilar no seu decorrer, uma vez que em cada caso particular é determinada pela dinâmica geral da obra; basta que exista o *signo* da unidade, a sua categoria que legaliza os casos mais extremos de sua violação factual e obriga a considerá-los como *equivalentes da unidade*. Entretanto, é mais que evidente que essa unidade já não é a unidade ingenuamente concebível do herói; em vez da lei do todo estático, paira sobre ele o signo da integração dinâmica do todo. Não existe herói estático, existe apenas herói dinâmico. E basta haver o signo do herói, o nome do herói, para não nos fixarmos no próprio herói em cada caso dado." (111, pp. 8-9)

Em nenhuma outra parte essa tese se justifica com tamanha força como no romance de Púchkin *Ievguiêni Oniéguin**. Precisamente aqui é fácil mostrar o quanto o nome de Oniéguin é apenas o signo do herói e o quanto os heróis aqui são dinâmicos, ou seja, modificam-se em função do fator construtivo do romance. Todos os estudiosos desse romance têm partido até hoje de uma premissa falsa, segundo a qual o herói dessa obra é estático, apontando aí os traços do caráter de Oniéguin como inerentes ao seu protótipo concreto, mas perdendo de vista as peculiaridades

..............

* Romance de A. S. Púchkin, escrito entre 1823 e 1830, que narra a história do amor frustrado de Ievguiêni Oniéguin e Tatiana Lárina e abrange, com um excepcional poder de síntese, a atualidade russa dos primeiros decênios do século XIX . (N. do T.)

da arte. "O objeto do estudo que pretende ser o estudo da arte deve ser o específico, que a distingue de outros campos da atividade intelectual, fazendo destes seu material ou instrumento. Cada obra de arte é uma complexa interação de muitos fatores; conseqüentemente, a meta do estudo é definir o caráter específico dessa interação." (111, p. 13) Aí está claramente sugerido que o material de estudo deve ser constituído pelo imotivado em arte, ou seja, tem alguma coisa que não pertença só à arte. Tentemos examinar o romance.

A caracterização "comum" de Oniéguin e Tatiana é integralmente construída pelos estudiosos na primeira parte do romance, e eles não levam absolutamente em conta a dinâmica do desenvolvimento desses caracteres, a impressionante contradição em que essas personagens entram consigo mesmas na parte final do romance. Daí os equívocos na interpretação do romance. Examinemos antes de tudo o caráter do próprio Oniéguin. Pode-se mostrar facilmente que, se Púchkin insere no seu caráter alguns elementos estáticos típicos e sintomaticamente construídos, ele o faz exclusivamente para torná-los objeto de repulsa na última parte do romance. No fim das contas, este nos fala do amor incomum, desesperado e emocionante de Oniéguin, que termina de modo trágico: seguindo a receita da harmonia e correspondência, o autor deveria ter escolhido heróis que correspondessem e estivessem como que predestinados a desempenhar o papel amoroso. Mas vemos que desde o início Púchkin ressalta em Oniéguin precisamente aqueles traços que o incapacitam para protagonizar amores trágicos. Já no primeiro capítulo, onde descreve minuciosamente como Oniéguin conheceu a ciência da paixão terna (estrofes X, XI, XII), infunde no leitor a imagem de um homem de coração desgastado em amores mundanos, e o leitor vai sendo preparado para ver acontecer qualquer coisa a Oniéguin, menos morrer por um amor impossível. Cabe notar que a narração desse mesmo capítulo é interrompida por uma digressão lírica sobre pernas, que fala do poder extraordinário do amor não realizado e esboça uma espécie de um segundo plano paralelo embora oposto ao primeiro. Por trás da digressão reitera que Oniéguin morreu definitivamente para o amor (estrofes XXXVII, XLII, XLIII).

Não: cedo lhe esfriaram os sentimentos;
E tomou-se de tédio dos mundanos ruídos;
As belas lhe foram só por momentos
Objeto de cismares sempre repetidos...

Entretanto, essa certeza de que Oniéguin não será nunca herói do romance trágico se apodera de nós definitivamente quando, em sua evolução, o romance assume um falso caminho, e depois da declaração de Tatiana vemos de uma vez por todas o quanto se esgotou o amor no coração de Oniéguin e o quanto é impossível o seu romance com Tatiana. E só uma pequena insinuação faz reviver mais uma vez a outra linha do romance, quando Oniéguin fica sabendo que Lienski está apaixonado pela irmã caçula de Tatiana: "Eu teria escolhido a outra quando era como tu, poeta." Entretanto, nenhuma outra passagem elucida tão bem o verdadeiro quadro da catástrofe quanto a comparação de Oniéguin com Tatiana: em toda parte o amor de Tatiana é representado como amor imaginário, em toda parte fica ressaltado que ela não ama Oniéguin, mas algum herói de romance que ela imaginou no lugar dele.

"Desde cedo ela gostava de romances." Com esta frase Púchkin desenvolve uma linha direta no sentido de apontar o caráter fictício, sonhador e imaginário do amor de Tatiana. Pela idéia do romance, no fundo ela não ama Oniéguin ou, melhor dizendo, ama não Oniéguin; a narração diz que antes houvera rumores de que ela se casaria com Oniéguin, rumores que ela escutou às escondidas.

E no coração uma idéia lhe brotou;
Chegara a hora, ela se apaixonou.
Como o grão em terra caído
À chama da primavera revivido.
Há muito sua imaginação,
Consumida de langor e de tormento,
Ansiava o fatal alimento;
Há muito a ânsia do coração
Oprimia-lhe o peito juvenil;
Há muito ela esperava... alguém,
E ei-lo... os olhos se abriram;
E ela disse: é ele!

Aqui se diz claramente que Oniéguin era apenas aquele alguém que a imaginação de Tatiana esperara e a evolução posterior do seu amor ocorre exclusivamente na imaginação (estrofe X). Ela se imagina Clarissa, Júlia, Delfina e

Suspira e, ao atribuir-se
De outrem o enlevo, de outrem a tristeza,
Sussurra de memória toda esquecida
A carta ao herói querido.

Assim, a sua famosa carta, escrita antes na imaginação e depois de fato, mostra que realmente conservou todos os traços da sua origem. Aqui é digno de nota que, na estrofe XV, Púchkin dá um falso sentido ao seu romance, quando lamenta por Tatiana, que pôs o seu destino nas mãos do jovem tirano e morreu. Em realidade morrerá por causa do amor de Oniéguin. Antes do encontro de Oniéguin com Tatiana, Púchkin lembra mais uma vez:

Pelas mulheres belas já não se apaixonava,
Apenas de algum modo as cortejava;
Recusado, consolava-se num instante;
Traído, ficava feliz por descansar.

Púchkin compara o amor de Oniéguin com a sensação de um convidado indiferente que se chega para jogar o uíste:

E ele mesmo não sabia, ao amanhecer,
Aonde iria, ao anoitecer.

Ao explicar-se com Tatiana, ele fala imediatamente de casamento, traça o quadro de uma vida familiar infeliz, e é difícil imaginar algo mais insípido, banal e diametralmente oposto ao tema de que falam. O caráter do amor de Tatiana é definitivamente desmascarado, quando ela visita a casa de Oniéguin, examina os seus livros, começa a entender que ele é uma paródia, e abre-se aqui à inteligência e ao sentimento dela a decifração do enigma que a angustiava. E a natureza inesperadamente patética do último amor de Oniéguin se torna especialmente perceptível, se compararmos

a sua carta com a carta de Tatiana. Nesta, Púchkin ressalta com absoluta clareza aqueles elementos do romance francês que a haviam impressionado. Para transmitir essa carta seria necessária a pena do terno Parny, e ele invoca o cantor dos festins e da tristeza lânguida, o único capaz de transmitir a melodia mágica daquela carta. Chama a sua versão de tradução incompleta e fraca; note-se que, ao começar a carta de Oniéguin, o narrador diz: “Eis a carta dele palavra por palavra”; o que ali havia de romanticamente vago e nebuloso aqui há de claro e palpável; palavra por palavra. Cabe notar ainda que Tatiana revela em sua carta, como que por acaso, a verdadeira linha do romance, quando diz: “Eu seria uma esposa fiel e uma mãe virtuosa.” Ao lado da amável despreocupação e do meigo disparate – palavra do próprio Púchkin – da carta de Tatiana, parece surpreendente a verdade da carta de Oniéguin.

Minha vida está decidida: eu sei;
Mas para seu prolongamento,
Preciso amanhecer na certeza,
De que à tarde a verei...

Como já observamos, todo o final do romance, até a última linha, está saturado de insinuações de que Oniéguin vai morrer, de que a sua vida está acabada, de que ele não tem mais o que respirar. Entre meio jocoso e meio sério, Púchkin fala mais de uma vez a respeito. Entretanto, isto se revela com força impressionante precisamente na famosa cena do reencontro, que é interrompida pelo tilintar das esporas.

E aqui, leitor, o meu herói,
Num instante perverso para ele,
Vamos deixar
Por muito tempo... para sempre...

Púchkin interrompe a narração em uma passagem como que fortuita, mas essa casualidade externa, absolutamente inesperada para o leitor, mais uma vez ressalta a perfeição artística do romance. E nisto tudo termina. E quando, numa estrofe catártica, Púchkin fala do deleite de quem abandonou ainda cedo o festim da vida, sem

ter bebido a última gota da taça de vinho nem ter lido o seu romance até o fim, o leitor fica sem saber de quem se trata: do herói ou do autor.

O romance paralelo entre Lienski e Olga é um contraste simples com o amor trágico entre Oniéguin e Tatiana. Púchkin diz, referindo-se a Olga: pegai qualquer romance e encontrareis nele o seu retrato fiel. Ressalta-se perfeitamente que o autor partiu de um caráter como que predestinado a ser heroína do romance. O mesmo se diz o tempo todo sobre Lienski, que ele nasceu para o amor, que foi morto em duelo, e o leitor parece perceber o aspecto paradoxal patente em que se assenta a construção do romance. Ele espera que o verdadeiro drama do amor seja representado onde a heroína é a encarnação da heroína de romance, onde o herói também está destinado a desempenhar o papel de Romeu, que o tiro que destruiu esse amor seja dramático, mas todas as expectativas do leitor acabam frustradas. Púchkin constrói o romance superando as propriedades naturais do material, e transforma em banalidade o amor de Olga e Lienski (a famosa consideração sobre o destino que aguardava Lienski – "No campo, feliz e corno, usaria o roupão acolchoado"), mas a verdadeira tempestade se desencadeia quando menos se espera, onde parecia impossível. Um olhar sobre o romance basta para percebermos que todo ele é construído sobre o impossível: a plena compatibilidade entre a primeira e a segunda parte sob um sentido diametralmente oposto traduz claramente este aspecto até o fim: carta de Tatiana–carta de Oniéguin; a explicação no caramanchão e a explicação em casa de Tatiana; enganado por esse episódio, o leitor nem percebe como o herói e a heroína mudaram radicalmente, que Oniéguin no final não só é radicalmente diferente do que era no início do romance como notoriamente oposto, que a ação no final é oposta à ação no início.

O caráter do herói sofreu modificação dinâmica, como também sofreu modificação o curso do próprio romance, e, o mais importante, foi precisamente essa modificação do caráter do herói que representou um dos meios mais importantes para o desenvolvimento da ação. O leitor é preparado o tempo todo para a idéia de que Oniéguin não pode de maneira nenhuma vir a ser herói de um amor trágico, e é justamente esse amor que o esvazia. Neste sentido, o estudioso compara com muito acerto a obra a dois sistemas de aeronaves. Ele diz que há duas espécies de obras de arte, como há duas espécies de máquinas voadoras: uma mais pesada e outra mais leve que o ar. O aerostato sobe porque é mais leve que o ar e, no fundo, não representa uma vitória sobre o elemento porque simplesmente flutua pelo ar e, em vez de superá-lo, é arrastado para cima ao invés de voar por conta própria; ao contrário, o aeroplano é uma máquina mais pesada que o ar, cai a cada instante que sobe, encontra resistência do ar, supera essa resistência, afasta-se dela e sobe precisamente porque cai. É essa máquina mais pesada que o ar que lembra uma obra de arte. Ela escolhe como material sempre a matéria mais pesada que o ar, ou seja, algo que desde o início, em função de suas próprias qualidades, é como se contrariasse o vôo e não lhe permitisse desenvolver-se. Essa propriedade, esse peso do material está sempre contrariando o vôo, sendo sempre arrastada para baixo, e só a partir da superação dessa oposição é que surge o verdadeiro vôo.

O mesmo verificamos em *Ievguiêni Oniéguin*. Como seria superficial e simples a sua estrutura, se no lugar de Oniéguin estivesse outro homem de quem soubéssemos desde o início que estava condenado a um amor infeliz; no melhor dos casos poderia tornar-se um enredo de novela sentimental. Mas quando o amor trágico atinge Oniéguin, quando vemos com nossos próprios olhos que a superação do material é mais pesada que o ar, então experimentamos a verdadeira alegria do vôo, aquela ascensão que propicia a catarse da arte.

Se na epopéia temos o herói dinâmico, isto se justifica em medida ainda maior no drama, que é a modalidade de arte mais difícil para a interpretação por uma particularidade específica. Consiste esta em que o drama costuma tomar como material a luta que já está implícita no material central e empana um pouco essa luta dos elementos artísticos que se eleva acima da luta dramática comum. Isto fica perfeitamente compreensível se levarmos em conta que todo drama é, no fundo, uma obra de ficção não acabada, apenas material para a representação teatral; por isso distinguimos com dificuldade o conteúdo e a forma no drama, o que dificulta um pouco a sua compreensão. Entretanto, basta examinarmos com mais atenção esse problema para que a delimitação desses dois elementos se torne possível; para tanto é necessário antes de tudo

estender ao drama a concepção de herói dinâmico a que nos referimos. O preconceito, segundo o qual o drama representa caracteres e nisto consiste o seu objetivo, já deveria ter sido abandonado há muito tempo se os estudiosos tivessem tratado os dramas de Shakespeare com a devida objetividade. Ievlakhov qualifica francamente de velho conto de fadas a opinião segundo a qual é surpreendente a representação dos caracteres em Shakespeare. A esse respeito Volkelt diz: "em muita coisa Shakespeare ousa avançar bem mais do que permite a psicologia", mas ninguém revelou esse fato com uma clareza tão completa quanto Tolstói, a quem já nos referimos quando tratamos de *Hamlet*. É precisamente por isso que Tolstói denomina a sua opinião de absolutamente oposta ao que se estabeleceu sobre Shakespeare em todo o mundo europeu. Tolstói observa com plena razão que o Rei Lear fala uma linguagem empolada, indefinida, como falam todos os reis de Shakespeare, e passo a passo mostra o quanto são improváveis e contranaturais os discursos e acontecimentos nessa tragédia, o quanto o leitor não pode acreditar neles. "Por mais absurda que ela pareça na minha reprodução... atrevo-me a dizer que no original é mais absurda ainda." (107, p. 236) Tolstói cita como prova principal de que não existem caracteres em Shakespeare o fato de que "todas as personagens shakespearianas falam uma linguagem que não é a sua mas sempre a mesma linguagem de Shakespeare, linguagem refinada, contranatural, que não só não poderia ser falada pelas personagens representadas mas por nenhum ser vivo e em parte alguma". É precisamente a linguagem que ele considera o mais importante meio de representação do caráter, e Volkenstein tem plena razão quando diz sobre a opinião de Tolstói: "Era a crítica do beletrista realista." (28, p. 114) Mas ele apenas reforça a opinião de Tolstói quando demonstra que, pela própria essência da tragédia, é impossível uma linguagem característica e que "a linguagem do herói da tragédia é a linguagem mais sonora e mais clara que o autor imagina ouvir; aqui não há lugar para o detalhamento característico do discurso. Com isto ele mostra que na tragédia não existe caráter, uma vez que em toda parte ela toma o homem no limite e o caráter sempre se constrói precisamente dentro de determinadas proporções e correlações de traços. Por isto Tolstói tem plena razão ao sugerir que "como se não bastasse às personagens de Shakespeare estarem colocadas em situações trágicas, impossíveis, não decorrentes do curso dos acontecimentos, impróprias ao tempo e ao lugar, essas personagens ainda agem de modo incompatível com seus caracteres determinados e de forma absolutamente arbitrária". Mas, deste modo, Tolstói faz a maior descoberta ao indicar precisamente o campo do imotivado, que é o traço distintivo específico da arte; em uma frase ele esboça o verdadeiro problema dos estudos de Shakespeare, ao dizer: "As personagens de Shakespeare fazem constantemente não só o que não é próprio delas como o que não serve para nada."

Examinemos o exemplo de *Otelo* para mostrar o quanto essa análise é correta e o quanto pode ser útil para revelar não só as falhas de Shakespeare como também todos os seus aspectos positivos. Tolstói diz que Shakespeare, que tomou de empréstimo os enredos das suas peças e dramas de novelas anteriores, não só não torna os caracteres de seus heróis mais verdadeiros como, ao contrário, sempre os debilita e freqüentemente os destrói. "Assim, em *Otelo*... os caracteres de Otelo, Iago, Cássio e Emília são bem menos naturais e vivos do que na novela italiana. São mais naturais na novela do que são em Shakespeare os motivos para o ciúme de Otelo... Iago de Shakespeare é um absoluto malvado, tapeador, ladrão, cobiçoso... Segundo Shakespeare, o motivo da sua maldade é, em primeiro lugar, a ofensa... em segundo... em terceiro... os motivos são muitos mas todos carecem de clareza. Já na novela o motivo é um só, simples, claro: o amor ardente por Desdêmona, que se transforma em ódio a ela e a Otelo depois que ela prefere o mouro a ele e o rejeita decididamente." (107, pp. 244-246)

Tolstói tem indiscutível razão ao dizer que Shakespeare omitiu e destruiu de modo plenamente intencional os caracteres dados na novela, e com base nessa tragédia podemos mostrar o quanto o próprio caráter do herói é, na tragédia, apenas o transcorrer do momento unificador das duas emoções opostas. Em realidade, examinemos o herói nessa tragédia: poderia parecer que, se Shakespeare quisesse desenvolver uma tragédia de ciúmes, deveria escolher um homem ciumento e um suspeito para herói, relacioná-lo com a mulher que desse o mais forte motivo para o ciúme, e, por último, estabelecer entre eles relações nas quais o ciúme nos parecesse companhia absolutamente inevitável do amor. Shakespeare

segue exatamente a receita inversa e escolhe para a sua tragédia um material diametralmente oposto, capaz de atenuar a solução de sua meta. "Por natureza Otelo não é ciumento, mas, ao contrário, é crédulo" – observou Púchkin com plena razão. A credulidade de Otelo é uma das molas principais da tragédia, tudo acontece exatamente porque ele é cegamente crédulo e não há nele nenhum traço do ciumento. Pode-se dizer que o caráter de Otelo é construído de modo inteiramente oposto ao caráter do ciumento. É exatamente o mesmo modelo que Shakespeare usa na construção do caráter de Desdêmona: esta mulher é uma contraposição completa ao tipo de mulher que poderia dar motivo para o ciúme. Muitos críticos chegaram inclusive a ver nessa imagem alguma coisa excessivamente ideal e celeste. Por último, e mais importante, o amor de Otelo e Desdêmona está representado em tom tão platônico e celeste que um crítico interpretou algumas insinuações da peça como se Otelo e Desdêmona não estivessem ligados pelo verdadeiro matrimônio. É justamente aqui que o efeito trágico atinge o seu apogeu, quando o não ciumento Otelo mata por ciúme Desdêmona, que não deu motivo para ciúme. Se Shakespeare tivesse seguido a primeira receita, teria produzido mais uma trivialidade, como ocorreu com a peça de Artsibachov *O ciúme*; aqui o autor representa um drama em que o marido ciumento e suspeito tem ciúmes de sua mulher, que está disposta a entregar-se a qualquer um, e as relações entre o casal são inteiramente enfocadas do ponto de vista do leito comum. Aquele vôo "mais pesado que o ar", com o qual o estudioso compara a obra de arte, realiza-se de modo plenamente triunfal em *Otelo*, porque vemos como esta tragédia é concatenada por dois elementos opostos, como suscita sempre em nós duas emoções diametralmente opostas, como cada réplica e cada passo da ação nos arrastam ao mesmo tempo para mais fundo no sentido da baixeza da traição e nos elevam mais alto para o campo dos caracteres ideais, e são precisamente esse choque e essa purificação catártica dessas duas emoções opostas que constituem o fundamento da tragédia. Tolstói tem plena razão ao ressaltar que a grande maestria da representação dos caracteres atribuída a Shakespeare deve-se a uma particularidade: "essa particularidade consiste na capacidade de conduzir as cenas em que se manifesta o movimento dos sentimentos. Por mais artificiais que sejam as situações em que ele coloca as suas personagens, por

mais que lhe seja imprópria a linguagem que elas falam e que ele as obriga a falar, por mais impessoais que se mostrem, são elas o próprio movimento do sentimento: o seu aumento, a sua mudança, a fusão de muitos sentimentos opostos se traduzem freqüentemente e de modo verdadeiro e forte em algumas cenas de Shakespeare" (106, p. 249). Essa habilidade para propiciar a mudança do sentimento é precisamente o que constitui o fundamento daquela concepção de herói dinâmico a que nos referimos há pouco. Ao comparar as duas frases de Lady Macbeth que diz uma vez: "Dei de mamar às crianças" e sobre quem se diz posteriormente: "Ela não tem filhos", Goethe observa que isto é uma convenção artística e que Shakespeare preocupou-se com a força de cada fala... "O poeta obriga suas personagens a falarem em dada passagem exatamente o que se exige, o que é bom e produz impressão exatamente ali, sem se preocupar muito nem considerar que isto esteja em contradição com palavras ditas noutra passagem." (145, S. 320-321) E Goethe está coberto de razão se consideramos a contradição lógica entre as palavras. Poderíamos citar uma infinidade de exemplos tomados aos dramas e comédias de Shakespeare, que mostram notoriamente que os caracteres nessas obras sempre se desenvolvem de modo dinâmico, em função da estrutura de toda a peça, e que justificam integralmente as regras de Aristóteles: "A fábula é o fundamento e uma espécie de alma da tragédia, e atrás dela vêm os caracteres." (8, p. 60) Müller tem razão ao observar que as comédias de Shakespeare diferem da comédia latina com seus invariáveis caracteres como o parasita, o soldado fanfarrão, a alcoviteira e outras máscaras petrificadas, mas não leva em conta que a representação ampla e livre de caracteres, que Púchkin considerava um mérito shakespeariano, não visa a aproximar as personagens dos seres reais e a procurar a plenitude da vida real, mas a complexificar e enriquecer o desenvolvimento da ação e o desenho trágico. No fundo, todo caráter é imóvel, e quando Púchkin diz que em Molière "o hipócrita é hipócrita ao cortejar a mulher do seu benemérito, ao receber propriedades sob sua guarda e ao pedir um copo d'água", está expressando assim a verdadeira essência de toda tragédia de caráter. Por isso, quando Müller se empenha plenamente em mostrar as relações entre caracteres e fábula no drama inglês, é forçado a reconhecer que a intriga foi o momento determinante, enquanto os caracteres foram um momento "subordi-

nado, secundário no processo de criação. No que se refere a Shakespeare, isto pode soar como heresia... Daí ser mais curioso demonstrar com exemplos shakespearianos que, ao menos algumas vezes, Shakespeare também subordinou seus caracteres à fábula" (75, p. 45). E quando, seguindo Roli, Müller parte da necessidade técnica para tentar compreender o fato de Cordélia negar-se a externar em palavras o seu amor ao pai, ele cai na mesma contradição que já apontamos ao falarmos da tentativa de explicar por razões técnicas esse ou aquele fenômeno imotivado em arte, que em realidade não é só uma triste necessidade suscitada pela técnica mas também uma vantagem maravilhosa comunicada pela forma. E se prestarmos atenção ao fato de que em Shakespeare os loucos falam em prosa corrente, que em prosa costumam ser escritas as cartas, que do mesmo modo é descrito o delírio de Lady Macbeth, veremos o quanto é casual a relação entre a linguagem e o caráter das personagens.

Aqui é importante elucidar uma diferença essencial que existe entre o romance e a tragédia. Também no romance verificamos freqüentemente que os caracteres das personagens foram desenvolvidos de modo dinâmico, que são cheios de contradições e se desenvolvem como fator construtivo, que modifica todos os acontecimentos ou como um fator que, por sua vez, é deformado por outro fator dominante. Sempre encontramos essa contradição interna nos romances de Dostoiévski, que se desenvolvem simultaneamente em dois planos – um mais baixo e um mais elevado –, onde os assassinos filosofam, os santos vendem o corpo nas ruas, os parricidas salvam a humanidade, etc. Entretanto, na tragédia esse mesmo fenômeno tem um sentido completamente diverso. Todo drama se baseia em uma luta, seja tragédia ou farsa, vemos sempre que sua estrutura formal é idêntica: verificamos sempre certos procedimentos, certas leis, certas forças contra as quais luta o herói, e só em função da escolha desses procedimentos distinguimos as diversas modalidades de drama. Se o herói trágico luta no limite das suas forças contra leis absolutas e inquebrantáveis, o herói da comédia costuma lutar contra leis sociais, e o da farsa contra leis fisiológicas. "As personagens da comédia infringem as normas, costumes e hábitos psicossociais. As personagens da farsa... infringem as normas físicas e sociais da vida social." (28, p. 156) Por isto o campo da farsa, como é o caso da *Lisístrata* de Aristófanes, vale-se facilmente e à vontade do erotismo e da digestão. A animalidade do homem é o tema constante da farsa, mas a natureza formal desta continua a ser puramente dramática. Logo, em todo drama temos a sensação de certa norma e sua violação; neste sentido a estrutura do drama lembra perfeitamente a estrutura do verso, onde temos certa norma, metro e sistema de sua transgressão. Por esse motivo, o herói do drama é um caráter dramático que parece sintetizar constantemente duas emoções opostas – a emoção da norma e a emoção da sua transgressão – e por isto sempre percebemos o herói de modo dinâmico não como objeto mas como o desenrolar ou acontecimento. O exame de algumas modalidades de drama deixará patente o problema. Volkenstein tem razão quando considera que o traço distintivo da tragédia é o fato de seu herói caracterizar-se por sua força máxima, e lembra que os antigos qualificavam esse herói como uma espécie de *maximum* espiritual. Por isto são característicos da tragédia o maximalismo, a transgressão absoluta da lei pela força absoluta da luta heróica. Tão logo a tragédia desce destas alturas e renuncia ao maximalismo, transforma-se em drama e perde seus traços distintivos. Hebbel não tinha nenhuma razão quando atribuía a ação positiva da catástrofe final ao fato de que, "quando o homem está coberto de feridas, matá-lo significa curá-lo". Resulta daí que, quando o poeta trágico conduz o seu herói à morte, ele nos dá a mesma satisfação que um homem que liquida um animal ferido de morte e que está sofrendo. Isto é totalmente falso. Nós não percebemos a morte como a libertação do herói, nem o herói nos parece um homem coberto de feridas no momento da catástrofe. A tragédia suscita uma catarse surpreendente, cujo efeito é diametralmente oposto ao que seu conteúdo encerra.

Na tragédia, o momento supremo e o triunfo do espectador coincidem com o momento supremo da morte do herói, e isto nos indica claramente que o espectador percebe não só aquilo que percebe o herói porém algo mais, daí Hebbel ter toda razão quando assinala que a catarse na tragédia é obrigatória apenas para o espectador e "de modo algum é imprescindível... que o próprio herói chegue a uma reconciliação interna". Encontramos admirável ilustração dessa tese nos desfechos das tragédias de Shakespeare, que quase sempre terminam do mesmo modo: quando a catástrofe já

se consumou e o herói morreu sem haver se reconciliado, algumas das personagens levam a atenção do espectador àqueles acontecimentos através dos quais se desenvolveu a tragédia; é como se recolhesse as cinzas produzidas pela catarse. Quando o espectador houve Horácio enumerar as ocorrências e mortes terríveis que acabam de desenvolver-se aos seus olhos, é como se assistisse à mesma tragédia pela segunda vez, só que despojada do dardo e do veneno, e essa descarga lhe dá tempo e motivo para tomar consciência de sua catarse quando coteja sua visão da tragédia, como aparece no desfecho, com a impressão que acaba de experimentar da tragédia como um todo. "A tragédia é o excesso da força humana elevada ao máximo, por isto ela se desenvolve em tom maior. Diante do espetáculo da luta titânica, a sensação de terror é substituída pela sensação de ânimo, que chega ao êxtase, e a tragédia recorre às forças inconscientes ocultas e espontâneas, e estas despertam. É como se o dramaturgo nos dissesse: sois tímidos, indecisos, obedientes à sociedade e ao estado, observai como agem os homens fortes, o que acontecerá se vos deixardes levar por vossa ambição, luxúria, orgulho, etc., etc., procurai seguir em vossa imaginação o meu herói, ou será que não vos sentis tentados a deixar fluir a vossa paixão?" (28, pp. 155-156) Aqui a questão aparece com excessiva simplicidade, mas não há dúvida de que isto implica certa dose de verdade, porque a tragédia efetivamente mobiliza as nossas paixões mais recônditas, porém as obriga a transcorrer nos limites de sentimentos absolutamente opostos, e concluir essa luta com a catarse que a resolve.

É semelhante a estrutura da comédia, que conclui sua catarse no riso do espectador sobre as personagens cômicas. Aqui é patente a divisão entre espectador e personagem da comédia: a personagem cômica não ri mas chora, enquanto o espectador ri. Verifica-se uma evidente duplicidade. Na comédia a personagem é triste, o espectador ri ou, ao contrário, a comédia pode ter um final triste para o herói positivo mas ainda assim triunfa o espectador. No palco vence Fámussov, nas emoções do espectador, Tchatski. Aqui não vamos perscrutar as particularidades específicas que distinguem o trágico do cômico e o drama da comédia. Muitos autores têm plena razão quando afirmam que, no fundo, essas categorias não são categorias estéticas e que o cômico e o trágico

são possíveis até fora da arte (Hamann, Croce). Neste momento importa-nos apenas mostrar o quanto a arte lança mão do trágico, do cômico e do dramático, e sempre se subordina à fórmula da catarse em cuja verificação estamos empenhados. Bergson define com plena exatidão o objetivo da comédia, quando diz que esta representa "a transgressão das normas de vida social pela personagem". Segundo ele, "só o homem é risível. Se rimos de um objeto ou de um animal, nós o tomamos por homem e o humanizamos". Para o riso é indispensável uma perspectiva social, ele é impossível fora da sociedade, e, conseqüentemente, mais uma vez a comédia se revela diante de nós como uma dupla sensação de normas conhecidas e sua transgressão. Volkenstein teve razão ao observar essa duplicidade do herói da comédia: "Uma réplica ridicularizante e espirituosa vinda de uma personagem ridícula produz um efeito especialmente forte. A força de Shakespeare na representação de Falstaff está precisamente nessa combinação: covarde, glutão e mulherengo, etc., e um magnífico brincalhão." (28, pp. 153-154) Compreende-se perfeitamente por que toda brincadeira de Falstaff destrói na catarse do riso todo o aspecto banal da sua natureza. Bergson vê em geral o princípio de todo o cômico no automatismo, no fato de que o vivo transgride determinadas normas, e quando se comporta mecanicamente isto suscita o nosso riso.

São bem mais interessantes os resultados do chiste, do humor e da comicidade obtidos por Freud. Achamos um tanto arbitrária a sua interpretação energética de todas as três modalidades de emoções, que acaba por reduzi-las a certa economia, à perda de energia, mas se abandonarmos essa interpretação energética não poderemos deixar de concordar com a grandiosa precisão da análise de Freud. Para nós, é notável o fato de que essa análise corresponde plenamente à fórmula da catarse como fundamento da reação estética que nós descobrimos. Para ele o chiste é um Jano bifronte, que conduz o pensamento simultaneamente em dois sentidos opostos. Ele observa essa mesma divergência dos nossos sentimentos e percepções no humor e na comicidade; e o riso que resulta de semelhante atividade é a melhor prova do efeito decisivo que o chiste exerce sobre nós (cf. 120). O mesmo observa Hamann: "Para o cômico e o chiste, a novidade e a originalidade são a primeira condição. Quase nunca se pode ouvir um

chiste duas vezes, e por pessoas originais subentendemos especialmente pessoas espirituosas, uma vez que o salto da tensão para a descarga costuma ser absolutamente inesperado e imprevisto. A brevidade é a alma do chiste; sua essência reside justamente na passagem da tensão para a descarga." (30, p. 124)

O mesmo ocorre em todo o campo que Rozenkrantz introduziu na estética científica ao escrever o livro *A estética do feio*. Como fiel discípulo de Hegel, ele reduz o papel do feio ao contraste que deve acentuar o momento positivo ou tese. Mas isto é profundamente falso porque, como diz corretamente Lalo, o feio pode integrar a arte com o mesmo fundamento que a integra o belo. O objeto descrito e reproduzido numa obra de arte pode, por si mesmo, estar fora dessa obra, ser feio ou belo; em certos casos deve até ser assim. Um exemplo característico são todos os retratos e as obras realistas em geral. Esse fato é bem conhecido e a idéia não é nova. E ele cita palavras de Boileau, segundo quem "não existe uma serpente, um animal horrendo que não possa agradar numa obra de arte" (68, p. 83). O mesmo mostrou Verner Lee, baseando-se no fato de que freqüentemente a beleza dos objetos não pode ser inserida diretamente na arte. "A arte maior", diz ela, "arte de Michelangelo, por exemplo, nos apresenta freqüentemente corpos cuja beleza acaba obnubilada pelos defeitos que saltam à vista... Ao contrário, qualquer exposição ou coleção banal nos brinda com dúzias de exemplos opostos, isto é, permitem constatar de modo fácil e convincente a beleza do próprio modelo que, não obstante, inspira quadros e estátuas medíocres e ruins." E ela vê com razão a causa de tudo isto no fato de que a arte verdadeira transforma a impressão nela inserida[4]. É difícil encontrar exemplo mais adequado à nossa fórmula do que a estética do feio.

Toda ela fala claramente de catarse sem a qual ela não conseguiria suscitar prazer. Bem mais difícil é mostrar como a essa fórmula se ajusta o tipo médio de obra dramática que se costuma denominar drama. Mas também aqui é possível mostrar que essa lei é absolutamente verdadeira, se tomarmos como exemplo os dramas de Tchékhov.

Examinemos os dramas *As três irmãs* e *O jardim das cerejeiras*. O primeiro costuma ser interpretado de modo inteiramente incorreto como personificação da nostalgia de moças provincianas pela vida plena e rutilante da capital (58, pp. 264-265). No drama de Tchékhov, ao contrário, foram suprimidos todos os traços que podiam motivar com o mínimo de racionalidade e concretude possível a aspiração das três irmãs de irem para Moscou[5], e precisamente por ser Moscou apenas um fator artístico construtivo para as três irmãs é que a peça produz uma impressão não cômica mas profundamente dramática. No dia seguinte à estréia da peça, os críticos escreveram que ela produzia um quê de riso, porque as irmãs passam os quatro atos gemendo: para Moscou, para Moscou, para Moscou, ao passo que cada uma poderia comprar uma passagem de trem e viajar para Moscou que, pelo visto, não lhes fazia a menor falta. Um resenhador chegou a qualificar francamente a peça de drama da passagem de trem, e a seu modo teve mais razão do que críticos como Izmáilov. De fato, ao fazer de Moscou o centro de atração para as irmãs, poderia parecer que o autor devesse encontrar ao menos alguma coisa para lhes motivar a aspiração de ir para Moscou. É verdade que elas haviam passado ali a infância, entretanto se verifica que nenhuma delas nada lembra de Moscou. Talvez não possam viajar para Moscou por algum obstáculo, mas nem isso é assim. Decididamente não vemos nenhuma causa que as impeça de tomar semelhante decisão. Por último, talvez aspirem a Moscou por outro motivo, talvez, como pensam os críticos, Moscou personifique para elas o centro de uma vida racional e cultural, mas nem isso procede, porque a peça não diz uma única palavra a respeito e, ao contrário, apresenta para efeito de contraste a aspiração perfeitamente real e nítida de ir para Moscou alimentada pelo irmão delas, para quem Moscou não é um sonho mas um fato real absoluto. Ele recorda a universidade, gostaria de voltar ao restaurante de Tiéstov, mas a essa Moscou real de Andriêi contrapõe-se a Moscou absolutamente imaginária das três irmãs: esta continua imotivada, como imotivada continua a impossibilidade de as três irmãs irem para lá e, evidentemente, é justamente nisto que se baseia toda a impressão do drama.

O mesmo podemos dizer de *O jardim das cerejeiras*. Nesse drama não conseguimos entender de maneira nenhuma por que a venda do jardim é uma desgraça tão grande para Raniévskaia; talvez ela viva sempre nesse jardim, mas saberemos que passou toda a vida perambulando pelo exterior e não pode e nem nunca pôde viver

nessa fazenda. Talvez a venda signifique para ela a falência, mas também esse motivo está afastado porque não é a necessidade material que a coloca em situação dramática. Tanto para Raniévskaia quanto para o espectador, o jardim continua a ser um elemento tão imotivado do drama quanto Moscou o é para as três irmãs. E toda a peculiaridade da estrutura dramática reside em que, ao tecido de relações perfeitamente reais e cotidianas, entrelaça-se algum motivo irreal, que começamos a interpretar também como motivo real em termos absolutamente psicológicos, e a luta entre esses dois motivos incompatíveis é o que produz a contradição, que deve necessariamente ser resolvida na catarse e sem a qual não existe arte.

Para concluir, achamos necessário mostrar, de modo muito breve e com exemplos meio fortuitos, que a mesma fórmula se aplica a todas as outras artes e não só à poesia. Desenvolvemos sempre o nosso raciocínio a partir de exemplos concretos da literatura, e sempre estendemos as nossas conclusões a todos os outros campos da arte. Quem mais se aproxima dessas considerações é o teatro, uma vez que os dramas que examinamos só pela metade pertencem à literatura. Entretanto, é fácil mostrar que a segunda metade do teatro, lembrada em sentido restrito – como jogo de atores e espetáculo – justifica integralmente essa fórmula. Esse fundamento foi observado por Diderot no famoso *Paradoxo sobre o comediante*, quando analisa a representação do ator. Ele mostrou com extrema clareza que o ator experimenta e representa não só os sentimentos que vive a personagem como também amplia esses sentimentos através da forma artística. "Mas como? Dirá alguém, estes acentos tão plangentes, tão dolorosos, que a mãe também arranca do fundo de suas entranhas, e com os quais as minhas são tão violentamente sacudidas, não é o sentimento atual que os produz, não é o desespero que os inspira? De modo algum; e a prova é que são medidos, que fazem parte de um sistema de declamação; que mais baixos ou mais agudos do que a vigésima parte de um quarto de tom, são falsos; que estão sujeitos a uma lei de unidade; que são, como na harmonia, preparados e preservados: que satisfazem todas as condições requeridas apenas através de um longo estudo... Ele conhece o momento exato em que há de tirar o lenço e em que as lágrimas hão de rolar; esperai-as a esta palavra, a esta sílaba, nem mais cedo nem mais tarde."

(47, p. 463) E ele chama essa criação do ator de "trejeito patético, macaquice sublime". Esta afirmação é paradoxal apenas em um sentido, seria verdadeira se disséssemos que o grito de desespero da mãe em cena encerra, evidentemente, o autêntico desespero. Mas não é nisto que consiste o triunfo do ator: este triunfo reside notoriamente na dimensão que ele dá a esse desespero. A questão nada tem a ver com o fato de que a meta da estética seja, como brincou Tolstói, a de reduzir-se a exigência de "descrever uma execução como se fossem flores". A execução no palco continua execução e não flores, o desespero continua desespero, mas quem o resolve é a ação artística da forma, e por isto é muito possível que o ator nem experimente até o fim e de forma plena aqueles sentimentos que experimenta a personagem representada. Diderot cita uma história notável: "Mas sinto vontade de vos esboçar uma cena entre um comediante e sua mulher, que se detestavam; cena de amantes ternos e apaixonados; cena interpretada publicamente no palco, tal como vou apresentá-la e talvez um pouco melhor; cena em que dois atores pareciam mais do que nunca estar em seus papéis; cena em que arrancaram os aplausos contínuos da platéia e dos camarotes; cena que nossas palmas e nossos gritos de admiração interromperam dez vezes." (47, p. 467)* Segue-se um longo diálogo, no qual os atores trocam réplicas cheias de amor mas sussurram imprecações e censuras aos ouvidos uns dos outros. Como diz o provérbio italiano: se isso não é verdadeiro, pelo menos foi bem pensado. Para a psicologia da arte, isto tem importância essencial porque sugere a duplicidade de qualquer emoção do ator, e Diderot tem plena razão ao dizer que um ator, ao terminar a representação, não conserva na alma nenhum daqueles sentimentos que representou, que os espectadores os levam consigo. Infelizmente até hoje essa afirmação tem sido vista como paradoxo, e nenhum estudo suficientemente minucioso revelou a psicologia da representação do ator, embora a psicologia da arte possa desempenhar bem mais facilmente a sua missão neste campo do que em todos os demais. Entretanto, existem todos os fundamentos para se

..............

* Aproveitamos o texto de Diderot. "Paradoxo sobre o comediante", tradução de Jacó Guinsburg, em *Voltaire. Diderot. Os pensadores*. v. XXIII, Abril Cultural, São Paulo, 1973. (N. do T.)

supor de antemão que esse estudo, independentemente dos seus resultados, confirmaria a dualidade fundamental da emoção do ator sugerida por Diderot e que, como nos parece, autoriza a estender ao teatro a forma da catarse[6].

No campo da pintura é mais propício mostrar o efeito dessa lei com base na diferença de estilos que existe entre a pintura na verdadeira acepção da palavra e a arte do desenho ou o gráfico. Desde os estudos de Klinger, essa diferença vem sendo compreendida com bastante clareza. Seguindo Christiansen, estamos propensos a ver essa diferença na interpretação variada do espaço na pintura e no gráfico: enquanto a pintura destrói a natureza plena do quadro e nos obriga a ver tudo o que está na superfície em forma espacialmente invertida, o desenho, ao representar até mesmo o espaço tridimensional, conserva ao mesmo tempo o caráter pleno da folha em que é produzido. Deste modo, a impressão que nos fica do desenho é sempre dual. Por um lado, percebemos o espaço tridimensional nele representado e, por outro, percebemos o jogo de linhas na superfície, e é exatamente nessa duplicidade que consiste a peculiaridade do gráfico como arte. Klinger já mostrou que, ao contrário da pintura, o gráfico usa muito à vontade as impressões de desarmonia, pavor e repulsa, e que estas têm sentido positivo para o gráfico. Ele mostrou que na poesia, no drama e na música tais momentos não são apenas admissíveis como também indispensáveis. E Christiansen elucida com plena razão que a possibilidade de inserção de tais impressões consiste em que o pavor, decorrente do objeto da representação, é resolvido na catarse da forma. "Deve ocorrer a *superação* da dissonância, a solução e a reconciliação. Eu gostaria de dizer catarse, se a bela palavra de Aristóteles não tivesse sido tornada incompreensível por uma infinidade de tentativas de interpretá-la. A impressão do terrível deve ter sua solução e purificação no momento do êxtase dionisíaco, o horror não é representado em função de si mesmo mas como impulso para sua superação... E esse momento abstrato deve significar ao mesmo tempo a superação e a catarse." (124, p. 249)

Essa possibilidade da catarse nos valores das formas é ilustrada pelo desenho de Pollaiolo "A luta entre homens", "onde o pavor da morte é superado integralmente e dissolvido no júbilo dionisíaco das linhas rítmicas" (124, p. 251).

Por último, o olhar mais breve sobre a escultura e a arquitetura nos mostrará facilmente que também aqui a oposição entre material e forma é freqüentemente o ponto de partida para a impressão artística. Lembramos que a escultura usa quase exclusivamente, para representação do corpo humano e animal, metal e mármore, materiais que pareceriam menos adequados para representar o corpo vivo, ao passo que as matérias plásticas e leves seriam os melhores recursos para transmiti-lo. E nessa imobilidade do material o artista vê a melhor condição para o desvio e a criação de uma figura viva.

O célebre Laocoonte, que clama em uma escultura lambuzada, é a melhor ilustração da oposição entre formas e material de que parte a escultura.

A arquitetura gótica demonstra a mesma coisa. Parece-nos notável o fato de que o artista obriga a pedra a assumir formas vegetais, a ramificar-se, a dar folhas e rosa; achamos ainda impressionante como, em um templo gótico, onde a sensação do maciço produzida pelo material foi levada ao extremo, o artista traça uma vertical triunfante e atinge tal efeito que o templo inteiro se projeta para o alto, traduz todo o impulso e o vôo para as alturas, e essa leveza, essa vaporosidade e essa transparência que a arte arquitetônica gótica extrai da pedra pesada e tosca parecem a melhor confirmação desse pensamento.

Teve toda razão o estudioso quando escreveu sobre a catedral de Colônia: "Nesse desmembramento harmonioso de abóbadas altas e entrelaçadas de arcos, como teias de aranha, observa-se a mesma audácia que nos surpreende nas gestas de cavalaria. Nos seus delicados contornos há aquele mesmo sentimento suave e cálido que irradiam as canções amorosas da cavalaria." E, se o artista extrai da pedra essa ousadia e essa ternura, ele se sujeita à mesma lei que o obriga a projetar para o alto a pedra que é atraída para o chão e criar na catedral gótica a impressão de uma flecha que voa para o alto.

Essa lei se chama *catarse*, e foi precisamente ela e não outra que levou o antigo mestre a colocar na catedral Nossa Senhora de Paris imagens terríveis e deformadas de monstros e esplêndidas quimeras, sem as quais a catedral teria sido impossível.

Capítulo 11
Arte e vida

Teoria do contágio. Sentido vital da arte. Sentido social da arte. Crítica da arte. Arte e pedagogia. A arte do futuro.

Ainda nos resta examinar a questão do significado que a arte adquire, se admitirmos como justa a interpretação a que nos referimos. Neste sentido, qual é a relação da reação estética com todas as outras reações do homem, como, à luz dessa interpretação, elucidam-se o papel e o significado da arte no sistema geral do comportamento humano? Sabemos que até hoje essa pergunta tem sido objeto das mais diferentes respostas, como tem sido variadíssima a avaliação do papel da arte ao qual alguns autores atribuem o maior dos méritos, enquanto outros o equiparam ao simples divertimento e lazer.

Compreende-se perfeitamente que a apreciação da arte estará sempre na dependência da interpretação psicológica que dela fizermos. E se quisermos resolver o problema da relação entre arte e vida, se quisermos colocar o problema da arte no plano da psicologia aplicada, deveremos estar munidos de alguma concepção teórica geral que nos permita uma base sólida para a solução dessa questão.

A opinião primeira e mais divulgada com que esbarra o estudioso é aquela segundo a qual a arte nos contagiaria com certos sentimentos e se basearia nesse contágio. "É nessa capacidade dos homens para se deixarem contagiar pelos sentimentos dos outros homens que se baseia a atividade da arte", diz Tolstói. "Os sentimentos, dos mais variados, muito fortes e muito fracos, muito significativos e muito insignificantes, muito maus e muito bons só

constituem o objeto da arte se contagiam o leitor, o ouvinte, o espectador." (106, p. 65)

Deste modo, esse ponto de vista reduz a arte à mais comum das emoções e afirma que não há nenhuma diferença essencial entre o sentimento comum e o sentimento suscitado pela arte e que, conseqüentemente, a arte é um simples ressonador, um amplificador e um aparelho transmissor do contágio pelo sentimento. A arte não apresenta nenhuma diferença específica porque, neste caso, a sua avaliação deve partir do mesmo critério de que partimos quando apreciamos qualquer sentimento. A arte pode ser boa ou má se nos contagia com o sentimento bom ou mau; em si mesma ela não é nem boa nem má, é apenas uma linguagem do sentimento que temos de avaliar em função do que dizemos sobre ela. Daí ser perfeitamente natural Tolstói concluir que a arte é suscetível de uma avaliação do ponto de vista moral, considerar elevada e boa a arte que suscita a sua aprovação moral, e objetar contra aquela que traz implícitos atos que ele considera censuráveis. Muitos críticos tiraram as mesmas conclusões da teoria de Tolstói, considerando a obra de arte do ponto de vista do seu conteúdo patente, e se esse conteúdo lhes suscitava a aprovação eles elogiavam o artista ou ao contrário. Tal ética, tal estética: eis o lema dessa teoria.

Tolstói revela a profunda falsidade dessa teoria, ao tentar ser coerente com suas próprias concepções. Para ilustrar sua teoria, compara duas impressões artísticas: uma, suscitada nele pelo canto de um grande coro feminino que lhe celebrava o casamento da filha, e a outra causada pela execução da sonata de Beethoven, *opus* 120, por parte de um músico magnífico. O canto das mulheres expressou um sentimento de alegria, ânimo e energia tão definido que contagiou involuntariamente o próprio Tolstói, e este foi para casa cheio de bondade e alegria. Desse ponto de vista, o canto das mulheres é para ele a verdadeira arte, que transmite um sentimento definido e forte, e, como a segunda impressão decididamente não continha uma expressão tão nítida, Tolstói se dispõe a reconhecer que a sonata de Beethoven é apenas uma tentativa fracassada de uma arte sem nenhum sentimento definido e por isso sem nada de notável. Esse exemplo já é suficiente para mostrar com plena clareza a que conclusões absurdas deve chegar um

autor quando toma por base de sua concepção de arte o critério do contágio. Dessa ótica, em Beethoven não há nenhum sentimento definido e o canto das mulheres é de uma alegria elementar e contagiante. Ievlakhov tem toda razão ao dizer que, sendo assim, "a arte 'mais verdadeira', 'autêntica', é a da música militar e da música para dançar, uma vez que ambas contagiam ainda mais" (48, p. 434). E Tolstói é coerente: ao lado das canções populares, ele efetivamente reconhece na música apenas "marchas e danças de diferentes compositores", "que se aproximam das exigências de toda a arte mundial". "Se Tolstói dissesse que a alegria das mulheres o pôs em bom estado de ânimo, seria impossível fazer qualquer objeção a semelhante tese" – observa com razão V. G. Walter, que escreveu sobre o artigo de Tolstói. "Isto significaria que Tolstói foi contagiado pela alegria das mulheres através da linguagem dos sentimentos traduzida no canto delas (também podia ter sido simplesmente traduzida nos gritos, o que provavelmente aconteceu). Mas o que tem a arte a ver com isso? Tolstói não diz se o canto das mulheres foi bom ou ruim, mas teria a sua alegria sido menos contagiante, principalmente no dia do casamento da sua filha, se elas não tivessem cantado mas simplesmente dado gritos de alegria, batendo suas gadanhas?"

Achamos que, se compararmos pelo contágio o grito comum de pavor com o mais forte romance ou tragédia, a obra de arte não resistirá a essa comparação e, ao que tudo indica, será preciso acrescentar alguma coisa mais ao simples contágio para entender o que é arte. É evidente que a arte traduz uma outra impressão, e neste sentido Longino tem razão ao dizer: "É preciso saber que uma coisa é a representação no orador e outra no poeta, bem como que o objetivo da representação em poesia é o estremecimento e em prosa a expressividade." E eis que a fórmula de Tolstói não contempla em absoluto esse estremecimento, que constitui o objetivo da poesia, à diferença da expressividade que equivale ao contágio em prosa. Entretanto, para nos convencermos definitivamente de que ele não tem razão, devemos examinar a arte que ele sugere, a arte da música para dançar e da música militar, e verificar se o objetivo dessa arte é efetivamente a simples expressividade ou não. Pietrajitski supõe que a estética se equivoca ao pensar que a arte visa a despertar apenas sentimentos estéticos. Segundo ele,

a arte suscita toda uma série de emoções gerais, enquanto as emoções estéticas exercem um papel decorativo. "Por exemplo, a arte do período guerreiro da vida popular costuma estar adaptada principalmente para despertar emoções e estados de ânimo heróicos, guerreiros. Hoje, por exemplo, a música militar não existe para suscitar prazer estético aos soldados na guerra mas para despertar e potenciar emoções beligerantes. O sentido da arte medieval (sem excluir a escultura e a arquitetura) consistia principalmente em despertar emoções religiosas sublimes. A lírica está adaptada para alguns aspectos do nosso psiquismo emocional, o drama e a tragédia para outros aspectos, e assim sucessivamente..." (84, p. 293)

Deixando de lado o fato de que a música militar não suscita nenhuma emoção bélica em plena guerra e durante os combates, podemos duvidar de que a questão tenha sido aqui corretamente colocada em linhas gerais. Por exemplo, Ovsiániko-Kulikovski tem bem mais razão ao supor que "a lírica militar e a música 'levantam o moral' da tropa, 'inspiram' a façanha mas não são resolvidas pela emoção bélica. Antes moderam e disciplinam o fervor guerreiro, e além disso tranqüilizam o sistema nervoso excitado e banem o medo. Dar ânimo ao psiquismo, serenar a alma intranqüila e afugentar o medo são, pode-se dizer, das aplicações práticas mais importantes da 'lírica', decorrentes da sua natureza psicológica" (79, p. 193).

Deste modo, é incorreto pensar que a música suscita diretamente emoção bélica; antes, resolve de modo categórico o medo, a confusão e a inquietação nervosa, é como se permitisse à emoção bélica manifestar-se, mas ela mesma não a suscita diretamente. Isto pode ser visto com especial facilidade na poesia erótica, cujo único sentido, segundo Tolstói, é excitar em nós a luxúria, ao passo que quem vê a verdadeira natureza da emoção lírica sempre entenderá que ela age de modo absolutamente inverso. "Não se pode duvidar de que a emoção lírica exerce ação suavizante sobre todas as outras emoções (e afetos) e não raro as paralisa. Age antes de tudo sobre a sensação do sexo com as suas emoções e afetos. Na poesia erótica, *se ela é efetivamente lírica*, há bem menos atrativos do que nas obras de arte por imagem, nas quais o problema do amor e o famoso problema sexual são tratados com a finalidade de exercer efeito moral no leitor." (79, pp. 192-193) E se ele

supõe que a sensação, facilmente excitável por via emocional, é suscitada mais intensamente por imagens e representações, e que essas imagens e representações são localizadas na lírica pela emoção lírica, e que a humanidade deve não menos, se não mais à lírica que à ética, nessa meta de reprimir e conservar o instinto sexual, neste caso Ovsiániko-Kulikovski teve apenas meia razão. Subestima o significado de outras modalidades de arte, que ele denomina arte por imagens, e não percebe que também ali as emoções, suscitadas por imagem, são paralisadas pela emoção da arte, ainda que esta possa não ser lírica. Vemos assim que a teoria de Tolstói não se justifica nem onde ele via a sua maior razão de ser – na arte aplicada. Quanto à grande arte, a arte de Beethoven e Shakespeare, o próprio Tolstói ressaltou que ali sua teoria não se aplica. Em realidade, como seria desolador o problema da arte na vida se ela não tivesse outro fim senão o de contagiar muitas pessoas com os sentimentos de uma. Seu significado e seu papel seriam extremamente insignificantes, porque em arte acabaríamos sem ter qualquer outra saída desses limites do sentimento único, exceto a ampliação quantitativa desse sentimento. Neste caso o milagre da arte lembraria o desolador milagre do Evangelho, em que cinco ou seis pães e uma dúzia de peixes alimentam mil pessoas, todas comem até saciar a fome e os ossos restantes são recolhidos em doze cestas. Aqui o milagre é apenas quantitativo: mil pessoas que se saciaram, mas cada uma comeu apenas peixe e pão, pão e peixe. Não seria isto o mesmo que cada uma delas comia cada dia em sua casa e sem qualquer milagre?

Se um poema que trata da tristeza não tivesse nenhum outro fim senão contagiar-nos com a tristeza do autor, isto seria muito triste para a arte. O milagre da arte lembra antes outro milagre do Evangelho – a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte. A arte está para a vida como o vinho para a uva – disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte

recolhe da vida o seu material mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material.

Verifica-se, deste modo, que o sentimento é inicialmente individual, e através da obra de arte *torna-se* social ou generaliza-se. A questão se apresenta de tal modo como se a arte nunca acrescentasse nada de si a esse sentimento, e nunca conseguimos entender por que ela deve ser considerada como ato criador e o que a distingue do simples grito ou do discurso do orador, onde está esse estremecimento de que falava Longino se nela só se reconhece a capacidade de contagiar. Devemos reconhecer que a ciência não só contagia com as idéias de um homem toda uma sociedade, que a técnica não só prolonga o braço do homem; do mesmo modo, a arte é uma espécie de *sentimento social* prolongado ou uma *técnica de sentimentos*, como tentaremos demonstrar a seguir. Pliekhánov teve profunda razão ao afirmar que as relações entre arte e vida são extremamente complexas. Cita o exemplo tomado a Taine, que se detém na interessantíssima questão de saber por que a paisagem desenvolveu-se apenas na cidade. Poderia parecer que, se a arte simplesmente nos contagiasse com os sentimentos que a vida nos comunica, a paisagem devia morrer na cidade, ao passo que a história mostra exatamente o contrário. Taine diz: "Temos razão quando admiramos uma paisagem selvagem, assim como eles tinham razão quando sentiam tédio por essa paisagem. Para os homens do século XVII não existia nada mais feio do que uma montanha de verdade; esta suscitava neles inúmeras imagens desagradáveis, já que eles estavam fartos de barbárie, assim como nós estamos fartos de civilização. Essas montanhas nos permitem descansar das nossas calçadas, escritórios e tendas, e só por esse motivo a paisagem selvagem nos agrada." (cf. 112)

Segundo Pliekhánov, a arte às vezes não é uma expressão direta da vida mas uma antítese da vida; não se trata simplesmente do lazer a que se refere Taine mas de certa antítese, de que na arte supera-se certo aspecto do nosso psiquismo que não encontra vazão na nossa vida cotidiana; aqui, em todo caso, já não se pode falar de maneira nenhuma do simples contágio. É evidente que o efeito da arte é bem mais complexo e diverso, e seja qual for a definição que dela fizermos, nunca veremos que ela implica algo que difere da simples transmissão de sentimento. Mesmo se concordarmos com Lunatcharski, para quem a arte é uma concentração de vida (69, p. 29), ainda assim devemos ver que a arte parte de determinados sentimentos vitais mas realiza certa elaboração desses sentimentos que a teoria de Tolstói não leva em conta. Veremos que essa elaboração consiste na catarse, na transformação desses sentimentos em sentimentos opostos, nas suas soluções, e isto já não pode mais combinar com o princípio da antítese em arte a que se refere Pliekhánov. É fácil nos convencermos disto se examinarmos o problema do significado biológico da arte, se entendermos que ela não é um simples meio de contágio e sim um meio infinitamente mais importante para o homem. Em *Três capítulos de história da poética*, Viessielovski sugere francamente que a canção mais antiga e o jogo surgem de uma complexa necessidade de catarse, que o canto coral que acompanha o trabalho exaustivo regula com seu ritmo a tensão sucessiva dos músculos, que um jogo aparentemente sem objetivo corresponde ao impulso inconsciente de exercitar e ordenar a força dos músculos e do cérebro. Essa necessidade da *catarse psicofísica*, que Aristóteles formulou para o drama, manifesta-se também no dom virtuoso que têm para as lágrimas as mulheres da tribo maori e no lacrimejo geral do século XVIII; o fenômeno é o mesmo, a diferença está apenas na expressão e na interpretação. Porque na poesia também sentimos o princípio do ritmo como princípio artístico e esquecemos os seus princípios psicofísicos mais elementares (cf. 26). O melhor desmentido da teoria do contágio é a descoberta desses princípios psicofísicos que servem de base à arte, a sugestão de que eles têm sentido biológico. Pelo visto, a arte resolve e elabora aspirações extremamente complexas do organismo, e consideramos que a melhor confirmação da nossa concepção é o fato de que ela concorda plenamente com os estudos de Bücher sobre a origem da arte e permite compreender magnificamente o verdadeiro papel e a função da arte. Como se sabe, Bücher estabeleceu que a música e a poesia surgem de um princípio geral, do pesado trabalho físico, e que têm como meta resolver pela catarse a pesada tensão do trabalho. Ele formula o conteúdo geral dos cantos de trabalho da seguinte maneira:

"1) Acompanhando o ritmo do trabalho, dão o sinal para a intensificação simultânea de todos os esforços;

2) Procuram estimular os companheiros ao trabalho com zombarias, impropérios e até citando a opinião dos espectadores;

3) Dão expressão à reflexão dos trabalhadores sobre o próprio trabalho, o seu curso, os instrumentos de trabalho, dão vazão às suas alegrias ou ao seu descontentamento, às queixas pelo trabalho pesado e a baixa remuneração;

4) Fazem pedido ao próprio empregador, ao feitor ou ao simples espectador." (24, p. 173)

Aqui já estão presentes ambos os elementos da arte e sua solução; a única peculiaridade desses cantos consiste em que o angustiante e o difícil que a arte deve resolver estão contidos no próprio trabalho. Conseqüentemente, quando a arte se separa do trabalho e começa a existir como atividade autônoma, insere na própria produção o elemento antes constituído pelo trabalho; o sentimento angustiante que precisa de solução começa agora a ser excitado pela própria arte, mas a sua natureza continua a mesma. Por isto é extremamente interessante a afirmação geral de Bücher: "Ora, os povos da Antiguidade consideravam os cantos um acompanhamento necessário de qualquer trabalho pesado." (24, p. 229) Em primeiro lugar, isto nos mostra que o canto organizava, era um trabalho coletivo, e, em segundo, dava vazão à tensão angustiante. Veremos que nos seus níveis mais elevados a arte, pelo visto já separada do trabalho e tendo perdido a relação direta com ele, conservou as mesmas funções, uma vez que ainda deve sistematizar ou organizar o sentido social e dar solução e vazão a uma tensão angustiante. Quintiliano expressou essa mesma idéia da seguinte maneira: "E parece que ela (a música) nos foi dada pela própria natureza para melhor suportarmos o trabalho. Por exemplo, o remador também estimula o canto, este é útil não só naquelas atividades em que os esforços de muitos se combinam como também o cansaço de um encontra alívio no canto rude."

A arte, deste modo, surge inicialmente como o mais forte instrumento na luta pela existência, e não se pode admitir nem a idéia de que o seu papel se reduza a comunicar sentimentos e que ela não implique nenhum poder sobre esse sentimento. Se, como as mulheres de Tolstói, a arte conseguisse apenas suscitar em nós alegria ou tristeza, nunca se manteria nem teria o significado que se

deve reconhecer para ela. Nietzsche expressou magnificamente essa idéia em *A gaia ciência*, ao sugerir que o motivo está contido no ritmo: "Ele gera uma vontade irresistível de imitar, de colocar-se em uníssono não só com os passos que os pés lhe facultam como também com a alma que segue a medida... Aliás, terá havido para o homem antigo e supersticioso algo mais útil que o ritmo? Com sua ajuda tudo se podia fazer, ajudar o trabalho com recursos mágicos, obrigar Deus a aparecer, aproximar-se e escutar, era possível concertar o futuro segundo sua vontade, libertar sua alma de qualquer anormalidade e não só a própria alma como a alma do mais malévolo dos demônios. Sem o verso o homem não seria nada, e com o verso ele se tornou quase um deus." É sumamente interessante como Nietzsche continua explicando de que modo a arte conseguiu adquirir tamanho poder sobre o homem. "Quando se perderam o estado normal de ânimo e harmonia da alma, foi preciso dançar sob o compasso do cantor, pois era a receita dessa medicina... E antes de tudo porque a embriaguez e o desregramento das emoções chegavam ao cúmulo, tornando o furioso louco e fazendo o vingador saciar-se de vingança." E é essa possibilidade de superar na arte as maiores paixões que não encontraram vazão na vida normal o que, pelo visto, constitui o fundamento do campo biológico da arte. Todo o nosso comportamento não passa de um processo de equilíbrio do organismo com o meio. Quanto mais simples e elementares são as nossas relações com o meio, tanto mais elementar é o transcorrer do nosso comportamento. Quanto mais complexa e delicada se torna a relação entre o organismo e o meio, tanto mais ziguezagueantes e confusos se tornam os processos de equilibração. Nunca se pode admitir que essa equilibração se realize até o fim de maneira harmoniosa e plana, sempre haverá certas oscilações da nossa balança, sempre haverá certa vantagem da parte do meio ou do organismo. Nenhuma máquina, mesmo a mecânica, jamais conseguirá funcionar até o fim usando toda a energia exclusivamente em ações úteis. Sempre existem estímulos de energia que não podem encontrar vazão em trabalho útil. Neste caso surge a necessidade de descarregar de quando em quando a energia não utilizada, dando-lhe vazão livre para equilibrar a nossa balança com o mundo. Os próprios sentimentos, diz com razão o professor Orchanski, "são mais e menos da

nossa balança" (83, p. 102). E estes mais e menos da nossa balança, essas descargas e perdas de energia não utilizada pertencem à função biológica da arte.

Basta olhar para uma criança e se perceberá que nela há muito mais possibilidades de vida do que aquelas que se realizam. Frank diz que se a criança brinca de soldado, bandido ou cavalo, isto ocorre porque nela estão realmente implícitos o bandido, o cavalo e o soldado. O princípio da luta pelo campo locomotor geral, estabelecido por Sherrington, mostrou que o nosso organismo está estruturado de tal modo que os seus campos receptores nervosos superam em muito os seus neurônios eferentes, resultando daí que o nosso organismo percebe muito mais atrações e estímulos do que pode realizar. O nosso sistema nervoso lembra uma estação para a qual confluem cinco ferrovias mas da qual só por uma há partida; de cada cinco trens que ali chegam apenas um consegue irromper para fora, e assim mesmo depois de uma luta cruel, pois os outros quatro permanecem na estação. Assim, o sistema nervoso lembra um campo de batalha permanente, e nosso comportamento realizado representa apenas uma ínfima parte do que existe em forma de possibilidade, que foi acionado mas não encontrou vazão. Como na natureza a parte realizada da vida representa uma parcela ínfima de toda a vida que poderia ter surgido, como cada vida que nasce deve-se a milhões de vidas que não nascem, assim, no nosso sistema nervoso, a parte da vida realizada supõe a parte menor da realmente contida em nós. Sherrington compara o nosso sistema nervoso a um funil com a boca voltada para o mundo e o bico para a ação. O mundo deságua no homem pela boca larga de um funil[1] através de mil apelos, atrações, uma parte insignificante desses elementos se realiza como se escorresse para fora pelo bico do funil. Compreende-se perfeitamente que essa parte não realizada da vida, que não passou pelo bico estreito do funil, deve ser eliminada de qualquer maneira. O organismo foi colocado em certo equilíbrio com o meio, é necessário regular a balança como é necessário abrir a válvula na caldeira em que a pressão do vapor supera a resistência do seu corpo. E eis que a arte é, parece ser, o veículo adequado para atingir esse equilíbrio explosivo com o meio nos pontos críticos do nosso comportamento. Há muito tempo se externava a idéia segundo a qual a arte parece

completar a vida e ampliar as suas possibilidades. K. Lange diz: "O homem culto moderno tem uma triste semelhança com os animais domésticos; as imitações e a monotonia, em que transcorre a vida de um indivíduo por injunção da vida burguesa regulada e fundida a certas formas sociais, leva a que todas as pessoas, pobres e ricas, fortes e fracas, dotadas ou infelizes, vivam uma vida incompleta e imperfeita. Efetivamente surpreende o quanto é limitado o número de concepções, sentimentos e atos que o homem moderno pode experimentar e realizar." (150, S. 53)

O mesmo observa Lazurski quando elucida a teoria da empatia, citando o romance de Tolstói. "Em *Ana Kariênina* de Tolstói há uma passagem em que se narra como Ana lê algum romance e quer fazer o que fazem as personagens desse romance: lutar, vencer com eles, partir com o herói desse romance para a sua fazenda, etc." (67, p. 240)

Em linhas gerais, Freud é da mesma opinião quando considera a arte como um meio de conciliar os dois princípios hostis – o princípio de prazer e o princípio de realidade (119, pp. 87-88).

Por tratar-se de um sentido vital, é indiscutível que todos esses autores têm muito mais razão do que aqueles que, como Grant-Allen, supõem que "são estéticas aquelas emoções que cortaram os seus laços com os interesses práticos". Isto lembra de perto a fórmula de Spencer, segundo quem é belo o que um dia foi útil e hoje não o é mais. Levada aos seus limites máximos, essa concepção nos conduz à teoria do jogo, defendida por inúmeros filósofos, e que em Schiller encontrou expressão máxima. Essa teoria da arte como jogo tem contra si a objeção de que não nos permite entender a arte como um ato criativo e a reduz à função biológica de exercitar os órgãos, isto é, acaba por reduzi-la a algo sumamente insignificante no adulto. São bem mais vigorosas aquelas teorias que mostram ser a arte uma descarga indispensável de energia nervosa e um procedimento complexo de equilíbrio do organismo e do meio nos momentos críticos do nosso comportamento. Só nos pontos críticos da nossa caminhada nós nos voltamos para a arte, e isto nos permite entender por que a fórmula que propomos desvela a arte exatamente como ato criador. Compreendemos perfeitamente que, se consideramos a arte como catarse, é porque a arte não pode surgir onde existe simplesmente o sentimento vivo

e intenso. Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de *superação* desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então *esse* ato aparece, *só então* a arte se realiza. Eis por que a percepção da arte também exige criação, porque para essa percepção não basta simplesmente vivenciar com sinceridade o sentimento que dominou o autor, não basta entender da estrutura da própria obra: é necessário ainda superar criativamente o seu próprio sentimento, encontrar a sua catarse, e só então o efeito da arte se manifestará em sua plenitude. Eis por que entendemos perfeitamente a corretíssima observação de Ovsiániko-Kulikovski, segundo a qual o papel da música militar não consiste em suscitar emoções bélicas mas antes em estabelecer um equilíbrio entre o organismo e o meio em um momento crítico para o organismo, e assim disciplinar, ordenar o seu funcionamento e permitir a descarga necessária à sua emoção, afastar o medo e como que abrir caminho para a bravura. Assim, a arte nunca gera de si mesma uma ação prática, apenas prepara o organismo para tal ação. Freud observa de modo muito jocoso que, ao ver o perigo, o homem assustado sente medo e foge. Contudo, diz Freud, o útil é ele correr e não ele ter medo. Em arte ocorre exatamente o contrário. Útil é o medo em si, a descarga em si no homem, pois cria a possibilidade para uma fuga ou um ataque correto. E nisto, evidentemente, consiste a economia dos nossos sentimentos de que fala Ovsiániko-Kulikovski: "O ritmo harmonioso da lírica cria emoções que se distinguem da maioria das outras emoções porque elas, essas 'emoções líricas' economizam a força psíquica ao introduzirem uma ordem harmoniosa na 'economia da psique'." (79, p. 194)

Não se trata daquela economia de que falamos em pleno início, não se trata simplesmente da aspiração a fugir a qualquer dispêndio psíquico: *neste* sentido, a arte não é regida pela lei do menor esforço, ao contrário, consiste num dispêndio tempestuoso e explosivo de forças, num dispêndio de psique, numa descarga de energia. A mesma obra de arte percebida com frieza, de modo prosaico ou elaborada para produzir semelhante compreensão, economiza muito mais esforço quando atrelada ao efeito da forma artística. Sendo por si mesma uma explosão e uma descarga, ainda assim a arte efetivamente estrutura e ordena os nossos dispêndios psíquicos, os nossos sentimentos. E o dispêndio de energia que Ana Kariênina produz ao viver os sentimentos com as personagens do romance é uma economia de esforços psíquicos em comparação com o vivenciamento efetivo e real do sentimento.

Se tentarmos elucidar o sentido social da arte, ficará ainda mais claro esse princípio da economia de sentimentos em um significado mais complexo e profundo do que o que lhe atribuía Spencer. A arte é o social em nós[2], e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais. Por isto, quando a arte realiza a catarse e arrasta para esse fogo purificador as comoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social. A questão não se dá da maneira como representa a teoria do contágio, segundo a qual o sentimento que nasce em um indivíduo contagia a todos, *torna-se* social; ocorre exatamente o contrário. A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade. A peculiaridade essencialíssima do homem, diferentemente do animal, consiste em que ele introduz e separa do seu corpo tanto o dispositivo da técnica quanto o dispositivo do conhecimento científico, que se tornam instrumentos da sociedade. De igual maneira, a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isto deixar de continuar social. "A arte", diz Guyeau, "é a condensação da realidade, mostra a máquina humana sob pressão mais forte. Procura nos mostrar mais fenômenos vitais do que houve na vida que vivemos." Evidentemente, essa

vida concentrada na arte não influencia apenas os nossos sentimentos como também a nossa vontade, "porque no sentimento existe um embrião de vontade" (43, pp. 56-57). E Guyeau tem toda razão ao atribuir uma importância colossal ao papel que a arte desempenha na sociedade. A arte introduz cada vez mais a ação da paixão, rompe o equilíbrio interno, modifica a vontade em um sentido novo, formula para a mente e revive para o sentimento aquelas emoções, paixões e vícios que sem ela teriam permanecido em estado indefinido e imóvel. Ela "pronuncia a palavra que estávamos buscando, faz soar a corda que continuava esticada e muda. A obra de arte é um centro de atração como o é a vontade ativa de um gênio superior, e se Napoleão arrebata a vontade, Corneille e Victor Hugo a arrebatam igualmente, embora o façam de outro modo... Quem conhece o número de crimes que foram e ainda continuam sendo provocados por romances com assassinatos? Quem conhece o número de devassidões reais suscitadas pela representação da devassidão?" (43, p. 349). Ao imaginar que a arte suscita diretamente emoções diversas, Guyeau levanta a questão de modo excessivamente primitivo e simples. Na realidade, a questão nunca é assim. A representação de um assassinato não provoca absolutamente um assassinato. A representação do adultério não acarreta devassidão; as relações entre a arte e a vida são muito complexas, e do modo mais aproximado podem ser caracterizadas da maneira que se segue.

Para Hennequin, a diferença entre a emoção real e a estética está em que esta não é refletida imediatamente por nenhuma ação. Entretanto, diz que, se repetidas de modo insistente, essas emoções servem de base ao comportamento do indivíduo, e o tipo de leitura pode influenciar a qualidade da sua personalidade. "A emoção que a obra de arte comunica é incapaz de traduzir-se em ações de modo *imediato e direto* e, neste sentido, as emoções *estéticas* diferem acentuadamente das reais. Contudo, por representarem um fim em si mesmas, por encontrarem justificação em si mesmas e não se manifestarem imediatamente através de uma ação prática, as emoções estéticas podem, uma vez acumuladas e repetidas, redundar em resultados práticos substanciais. Estes resultados são condicionados tanto pela propriedade geral da emoção estética como pelas propriedades peculiares a cada uma dessas emoções.

O exercício reiterado de um determinado grupo de sentimentos sob a influência da invenção, de disposições irreais da mente e em geral de causas que não suscitam ações, ao desacostumarem o homem para manifestações ativas debilitam indubitavelmente a propriedade geral das emoções reais: a sua tendência a traduzir-se em ação..." (33, pp. 110-111) Hennequin faz duas correções muito importantes nessa questão, mas ainda a resolve de modo extremamente primitivo. Tem razão quando afirma que a emoção estética não provoca uma ação imediata, que se manifesta na mudança da orientação, que além de não provocar essas ações ainda desabitua o indivíduo a realizá-las. Usando o exemplo de Guyeau, poderíamos dizer que a leitura de romances que descrevem assassinatos não só não instiga a cometê-los como, ao contrário, desestimula a realizá-los; entretanto, esse ponto de vista de Hennequin, mesmo sendo mais correto que o primeiro, ainda é extremamente primitivo e ingênuo se o compararmos à função sutil que cabe à arte. Aqui o pensamento dos teóricos se resolve numa alternativa muito simples: ou instiga ou desabitua. Andriêi Biéli diz que ao ouvir música nós vivenciamos o que os gigantes devem sentir. Essa alta tensão da arte é expressa magnificamente por Tolstói em sua novela *Sonata a Kreutzer*. Com a palavra o narrador. "Conhecem o primeiro presto? Conhecem?! Oh!... É uma coisa terrível essa sonata. Exatamente esta parte. E aliás a música é uma coisa terrível. O que ela é? Não entendo. O que é música? O que ela faz? E por que faz o que faz? Dizem que a música age de um modo que sublima a alma: isto é um absurdo, uma inverdade! Ela age, age de modo terrível – estou falando do meu caso –, mas de um modo que em nada sublima a alma. Ela age de um modo que nem sublima nem envilece a alma, apenas a excita. Como dizer? A música me obriga a esquecer a mim mesmo, a minha verdadeira situação, ela me transporta para alguma outra situação, estranha a mim: sob o influxo da música tenho a impressão de sentir o que propriamente não sinto, de entender o que não entendo, de poder o que não posso...

"Ela, a música, logo me transporta para um estado d'alma em que se encontra aquele que compôs a música. Minha alma se funde com a dele e com ele eu me transfiro de um estado a outro, mas não entendo por que o faço. Ora, quem compôs por exemplo a

'Sonata a Kreutzer' – Beethoven —, esse sabia por que estava naquele estado; esse estado o levou a tomar determinadas atitudes, por isso esse estado tinha sentido para ele, só que para mim não tem nenhum. Por isso a música só excita, não conclui. Por exemplo, tocam uma marcha militar, os soldados desfilam ao som dessa marcha, a música atingiu seu fim; tocam alguma coisa para dançar, eu danço, a música mais uma vez atingiu seu fim; se cantam a missa eu comungo e mais uma vez a música atingiu seu fim; só que tudo isso é mera excitação sem nenhum objetivo. É por isso que a música é tão terrível e às vezes age de modo tão terrível. Na China a música é assunto de Estado. E é assim que deve ser...

"Senão, será uma arma terrível nas mãos de qualquer um. Por exemplo essa 'Sonata a Kreutzer', o primeiro presto. Acaso se pode tocar esse presto em um salão entre mulheres decotadas? Tocar e depois aplaudir, e depois tomar sorvete e comentar as últimas fofocas. Essas obras só se podem tocar em certas circunstâncias importantes, significativas, quando se exigem certas atitudes, importantes, condizentes com essa música. Tocar e depois fazer aquilo para o que essa música nos predispõe. Porque esse suscitar de energia e sentimentos, que em nada se traduz e não corresponde nem ao lugar nem ao tempo, não pode deixar de ter efeito nocivo." (104, pp. 60-62)

Esse trecho da "Sonata a Kreutzer", na linguagem do ouvinte comum, narra com muita veracidade a ação incompreensível e terrível da música. Aqui se desnuda o novo aspecto da reação estética, precisamente o de que ela não é apenas uma descarga no vazio, um tiro de festim mas uma reação à obra de arte e um estimulante novo e fortíssimo para posteriores atitudes. A arte exige resposta, motiva certos atos e atitudes, e Tolstói compara muito corretamente o efeito da música de Beethoven ao efeito do motivo da dança ou da marcha. Lá a excitação suscitada pela música se resolve em certa reação, e surge um sentimento de satisfação e tranqüilidade; aqui a música nos sujeita a uma extrema confusão e intranqüilidade, porque desencadeia, desvela as forças integrais daquelas aspirações que só podem resolver-se em atos heróicos de excepcional importância. E quando a essa música seguem-se a conversa sobre as fofocas entre senhoras decotadas e o sorvete, essa música deixa na alma o estado de inusitada intranqüilidade,

tensão e até ansiedade. O erro da personagem de Tolstói foi apenas de ter interpretado o efeito excitante da música como absolutamente semelhante ao efeito da música militar. Ele não se dá conta de que o efeito da música vem a ser imensuravelmente mais sutil, mais complexo e se produz, por assim dizer, através de abalos e deformações subterrâneas do nosso posicionamento. Pode manifestar-se em determinado momento de modo inteiramente insólito, embora não consiga realizar-se na ação imediata. Entretanto, essa descrição ressalta com excepcional veracidade dois traços. O primeiro é que a música nos motiva para alguma coisa, age sobre nós de modo excitante porém mais indefinido, ou seja, de um modo que não está diretamente vinculado a nenhuma reação concreta, a nenhum movimento ou atitude. Nisto vimos a prova de que ela age simplesmente de modo catártico, ou seja, elucidando, purificando o psiquismo, revelando e explodindo para a vida potencialidades imensas até então reprimíveis e recalcadas. Mas isto já é conseqüência e não ação da arte, é antes vestígio que efeito. O segundo traço corretamente ressaltado nessa descrição consiste em reconhecer para a música certo poder coercivo, e o autor tem razão quando diz que a música deve ser assunto do Estado. Com isto ele quer apenas dizer que a música é uma questão social. Segundo magnífica expressão de um estudioso, quando percebemos alguma obra de arte temos a impressão de que concretizamos uma reação exclusivamente individual, ligada apenas à nossa personalidade. Achamos que esse ato não tem nenhuma relação com a psicologia social. É o mesmo equívoco que comete o homem que, ao pagar seus impostos, pensa e discute esse ato exclusivamente do ponto de vista da sua economia individual, sem compreender que está participando, sem saber, da complexa economia do Estado, e que esse ato de pagar impostos reflete sua participação nos intricados empreendimentos do Estado, dos quais ele nem suspeita. Por isso Freud não tem razão quando considera que o homem se encontra cara a cara com a realidade natural e que a arte pode inferir-se da diferença puramente biológica entre o princípio de prazer, para o qual tendem as nossas inclinações, e o princípio de realidade, que as obriga a renunciar ao prazer. Entre o homem e o mundo está ainda o meio social, que a seu modo refrata e direciona qualquer excitação que age de fora sobre o

homem, e qualquer reação que parte do homem para fora. Neste caso, para a psicologia aplicada é infinitamente significativo e importante o fato de que, como testemunhou Tolstói, na experiência do ouvinte comum a música é um assunto grandioso e terrível. Ela motiva para a ação, e, se a marcha militar se resolve com os soldados desfilando galhardamente ao som da música, então a música de Beethoven deve realizar-se em atos igualmente excepcionais e grandiosos. Torno a repetir: a música, por si mesma e de forma imediata, está mais isolada do nosso comportamento cotidiano, não nos leva diretamente a nada mas cria tão-somente uma necessidade imensa e vaga de agir, abre caminho e dá livre acesso a forças que mais profundamente subjazem em nós, age como um terremoto, desnudando novas camadas, e evidentemente não tem razão Hennequin e os que afirmam com ele que a arte nos remete mais de volta ao atavismo do que nos projeta para a frente. Se a música não nos dita diretamente os atos que dela deveriam decorrer, ainda assim dependem da sua ação central, da orientação que ela destina à catarse típica, o tipo de forças que ela irá conferir à vida, o que ela liberta e o que recalca. A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela.

Por isto a arte pode ser denominada reação predominantemente adiada, porque entre a sua execução e o seu efeito sempre existe um intervalo demorado. Daqui, entretanto, não se conclui que o efeito da arte tenha nada de misterioso, de místico, ou que sua explicação exija quaisquer novos conceitos e leis além daqueles já estabelecidos pelo psicólogo ao analisar o comportamento comum. Tudo o que a arte realiza, ela o faz no nosso corpo e através dele, e cabe notar que pesquisadores como Rutz e Sievers, ocupados predominantemente com os processos de percepção e não com o efeito da arte, tenham de falar da dependência da percepção da arte em face de determinada disposição da musculatura do corpo. Rutz foi o primeiro a lançar a idéia de que todo efeito da arte está forçosamente relacionado a determinado tipo de disposição da musculatura. Sievers deu continuidade a essa idéia e a estendeu à contemplação das obras de artes plásticas. Outros

estudiosos destacaram a relação existente entre a disposição orgânica básica do autor e aquela que ele traduz em suas obras. Não é por acaso que, desde a remota Antiguidade, a arte tem sido considerada como um meio e um recurso da educação, isto é, como certa modificação duradoura do nosso comportamento e do nosso organismo. Tudo de que trata esse capítulo – todo o valor aplicado da arte, acaba por reduzir-se ao seu efeito educativo, e todos os autores que percebem uma afinidade entre a pedagogia e a arte vêem inesperadamente o seu pensamento confirmado pela análise psicológica. Deste modo, passamos ao último problema de que nos ocupamos, isto é, ao efeito prático e vital da arte, ao problema do seu sentido pedagógico.

Esse sentido educativo da arte e a prática a ele relacionada dividem-se naturalmente em dois campos: de um lado, temos como força social basilar a crítica da obra de arte que abre caminho para a arte, que a valoriza, e cuja função consistiria especialmente em servir de mecanismo transmissor entre a arte e a sociedade. Pode-se dizer que, do ponto de vista psicológico, o papel da crítica consiste em organizar as conseqüências da arte. Ela dá certa orientação pedagógica à ação da arte, sem ter força própria para interferir no seu efeito básico, e situa-se entre esse efeito da arte como tal e os atos em que esse efeito deve realizar-se.

Assim, achamos que a meta da crítica não é aquela que se costumava atribuir-lhe. Ela absolutamente não tem por meta e fim interpretar a obra de arte, não implica nem momentos de preparação do espectador ou leitor para a percepção da obra de arte. Pode-se dizer francamente que ninguém ainda passou a ler de outro modo algum escritor após fartar-se de leitura, de crítica sobre ele. Só metade do objetivo da crítica pertence à estética, a outra metade é pedagogia social e publicística. O crítico chega a um consumidor comum da arte, digamos ao protagonista da "Sonata a Kreutzer" de Tolstói, naquele instante confuso em que, sob o poder para ele incompreensível e terrível da música, ele não sabe em que esta virá a resolver-se, em que irá desaguar, que rodas porá em movimento. O crítico quer ser essa força organizadora que aparece e entra em ação quando a arte já celebrou a sua vitória sobre a alma humana e quando esta alma procura um impulso e uma orientação para agir. Dessa natureza dual da crítica surge natural-

mente a dualidade dos objetivos que ela se propõe, e a crítica que, notória e conscientemente, dá um tom prosaico à arte, estabelecendo suas raízes sociais e apontando a vital relação social entre a arte e os fatos gerais da vida, mobiliza as nossas forças conscientes para contrapor-se ou propiciar de certo modo os impulsos suscitados pela arte. Essa crítica dá um notório salto do campo da arte para o campo da vida social que lhe é estranho, mas apenas para direcionar as forças desencadeadas pela arte no curso socialmente necessário. Quem ignora que a obra de arte age de modo absolutamente diverso sobre diferentes pessoas e pode acarretar resultados e conseqüências inteiramente diversas? Como a faca ou qualquer outro instrumento, a obra de arte em si não é boa nem má, ou, para ser mais exato, implica enormes possibilidades de bem e de mal, dependendo tudo isto apenas do emprego e do destino que dermos a esse instrumento. Como reza um exemplo banal, a faca nas mãos de uma criança tem valor bem diferente. Mas esta é só uma metade do objetivo da arte. A outra consiste em conservar a ação da arte como arte, não permitir que o leitor disperse as forças suscitadas por ela e lhe substitua os impulsos vigorosos por insípidos preceitos protestantes, racionais e moralizadores. Freqüentemente não se entende por que é indispensável deixar que se realize a ação da arte, que esta produza inquietações, como também explicá-la e fazer com que essa explicação não mate a inquietação. Entretanto, é fácil mostrar que essa explicação é indispensável, porque o nosso comportamento se organiza segundo o princípio da unidade, e essa unidade se realiza principalmente através da nossa consciência, na qual deve estar forçosamente representada de alguma maneira toda inquietação à procura de vazão. Do contrário, correríamos o risco de criar um conflito, e em vez de produzir a catarse a obra de arte produziria uma ferida e aconteceria o que narra Tolstói, segundo quem, ao experimentar uma inquietação vaga e incompreensível, o espectador se sente deprimido, impotente e perturbado. Mas isto não significa que a explicação deva destruir esse estremecimento da poesia de que fala Longino. Simplesmente estão em planos diferentes. E eis que esse segundo momento, o momento da conservação da impressão artística, sempre foi interpretado pelos teóricos como momento de importância decisiva para a crítica, mas o seu desconhecimento sempre ameaçou na prática a nossa crítica. Ela enfocava a arte como um discurso parlamentar, como um fato extra-estético, considerava sua meta destruir a ação da arte para revelar o seu sentido. Pliekhánov tinha perfeita consciência de que revelar o equivalente sociológico de toda obra de arte é a primeira metade do objetivo da crítica: "Isto significa", diz ele comentando Bielinski, "que a valorização das idéias de uma obra de arte deve seguir-se à análise dos seus *méritos artísticos*. A filosofia não suplantou a estética mas, ao contrário, abriu-lhe o caminho, procurou encontrar uma base sólida para ela. O mesmo é preciso ser dito da crítica materialista. Ao tentar descobrir o equivalente social de dado fenômeno literário, esta crítica trai a sua própria natureza se não compreende que não pode limitar-se a encontrar esse equivalente e que a sociologia não deve fechar mas escancarar as portas à estética. O segundo ato de uma verdadeira crítica materialista deve ser – como acontecia à crítica idealista – valorizar as qualidades estéticas da obra em questão... A definição do equivalente sociológico de toda obra literária ficaria incompleta e, conseqüentemente, imprecisa, se o crítico se negasse a valorizar os seus méritos artísticos. Em outros termos, *o primeiro ato da crítica materialista não só não elimina a necessidade do segundo como o pressupõe como seu complemento necessário.*" (88, pp. 128-129)

É semelhante a situação do problema da arte na educação, onde ele se divide nitidamente em dois atos, e um não pode existir sem o outro. Até ultimamente em nossas escolas, assim como em nossa crítica, dominou a concepção publicística da arte. Os alunos decoravam fórmulas sociológicas falsas e fictícias concernentes a essa ou àquela obra de arte. "Atualmente", diz Gershenzon, "os meninos são levados a Púchkin a pau como se leva gado ao bebedouro, e não lhes dão de beber água viva mas uma decomposição química de H_2O." (34, p. 86) Entretanto, seria inteiramente falso tirar daqui a conclusão que tira esse autor: todo o sistema do ensino escolar da arte é indiscutivelmente falso do início ao fim; sob a aparência de história do pensamento social refletido na literatura, os alunos assimilam uma falsa literatura e uma falsa sociologia. Contudo, significaria isto ser possível lecionar arte fora de qualquer fundamento sociológico e, apenas seguindo os caprichos do próprio gosto, passar de conceito a conceito e da *Ilíada* a Maia-

kóvski? É mais ou menos esta a conclusão de Aikhenvald, quando afirma que é impossível e aliás desnecessário lecionar literatura na escola. "Será que se pode e se deve mesmo lecionar literatura?" pergunta ele. "Porque, como outras artes, ela não é obrigatória. Ora, ela é um jogo e um floreio do espírito... Será admissível aprender como uma lição que Tatiana se apaixonou por Oniéguin, ou que Liérmontov sentia tédio e nostalgia e não conseguia amar eternamente?..." (5, p. 103)

Segundo a idéia do autor, é impossível lecionar literatura, a qual é preciso colocar entre parênteses e fora dos limites da atividade escolar, porque ela exige algum outro ato criador diferente das outras disciplinas escolares. Mas o autor está partindo de uma estética bastante pobre, e todas as suas conclusões revelam facilmente o seu ponto fraco quando examinamos a sua tese central: "Ler é sentir prazer, e será que se pode impor o prazer?" Se ler efetivamente significa auferir prazer, então é evidente que a literatura não se presta a ser lecionada e não tem lugar na escola, embora se diga que se pode educar a arte do prazer. Seria evidentemente má a nossa escola que suprimisse dos cursos de literatura qualquer literatura. "Atualmente a leitura explicativa visa principalmente a explicar o conteúdo do livro. Entretanto, essa interpretação dos fins da leitura explicativa exclui das aulas a poesia como tal: por exemplo, perde-se inteiramente a diferença entre uma fábula de Krilov e a exposição em prosa do seu conteúdo." (20, pp. 160-161) Daí Gershenzon conclui, partindo da negação desse estado de coisas: "A poesia não pode e nem deve ser disciplina obrigatória do ensino; já é hora de lhe devolver aquele lugar de hóspede do paraíso na Terra, livremente amado, que ela ocupava nas épocas mais antigas, e então ela voltará a ser, como naqueles tempos, a autêntica mestra da massa do povo." (34, p. 47) Aqui fica perfeitamente claro o fundamento de princípio dessa concepção: a poesia é um convidado do paraíso na Terra, seu papel deve ser reduzido ao papel que ela desempenhava em épocas mais antigas. Entretanto, Gershenzon não observa que aquela época desapareceu de modo irreversível e que, na atualidade, nada exerce o papel que então a poesia exercia, e não observa porque considera a arte como uma atividade radicalmente diversa do resto das atividades humanas. Para ele a arte é um ato místico do espírito, que

nunca pode ser recriado a partir do estudo das forças reais do psiquismo. Segundo ele, a poesia por princípio não se presta a nenhum estudo científico. "Um dos erros mais graves da cultura moderna", diz ele, "é estender o método da ciência, ou melhor, das ciências naturais ao estudo da poesia." (34, p. 41) O que o estudioso atual considera a única possibilidade para a correta interpretação da arte Gershenzon considera o maior erro da cultura moderna.

É provável que os futuros estudos mostrem que o ato artístico não é um ato místico celestial da nossa alma, mas um ato tão real quanto todos os outros movimentos do nosso ser, só que, por sua complexidade, superior a todos os demais. Como já dissemos, o nosso estudo descobriu que o ato artístico é um ato criador e não pode ser recriado por meio de operações puramente conscientes; contudo, se o mais importante na arte se reduz ao momento inconsciente e criador, significaria isto que todos os momentos e forças conscientes foram inteiramente suprimidos desse momento? Ensinar o ato criador da arte é impossível; entretanto, isto não significa, em absoluto, que o educador não pode contribuir para a sua formação e manifestação. Através da consciência penetramos no inconsciente[3], de certo modo podemos organizar os processos conscientes de maneira a suscitar através deles os processos inconscientes, e todo o mundo sabe que qualquer ato artístico incorpora forçosamente como condição obrigatória os atos de conhecimento racional precedentes, as concepções, identificações, associações, etc. Seria falso pensar que os processos inconscientes posteriores não dependem da orientação que dermos aos processos conscientes; ao organizar de certo modo a consciência que vai ao encontro da arte, asseguramos de antemão o sucesso ou insucesso a essa obra de arte, e por isto S. Molojavi tem toda razão ao dizer que o ato artístico é "o processo concluído, embora não acionado, da nossa reação a um fenômeno. Esse processo... amplia a personalidade, enriquece-a com novas possibilidades, predispõe para a reação concluída ao fenômeno, ou seja, para o comportamento, tem por natureza um sentido educativo... Potiebnyá não tem razão ao interpretar a imagem artística como uma condensação do pensamento, já que o pensamento e a imagem são uma condensação da disposição da consciência de um fenômeno ou da disposição

do psiquismo, derivada de uma série de posições que têm um sentido preparatório para determinada posição... Entretanto, isto não nos autoriza a misturar, a fundir ambas as vias biológicas, ambos os processos psicológicos com base, por exemplo, no fundamento indefinido de que o pensamento e a imagem artística são um ato de criação; ao contrário, é preciso revelar toda a sua originalidade para tirar tudo de cada um deles. Na concretitude da imagem artística, condicionada à originalidade da via psicológica vital que a ela conduz, está a sua imensa força que incendeia o sentimento, que excita a vontade, que eleva a energia, que predispõe e prepara para a ação" (74, pp. 78-80-81).

Essas considerações necessitam apenas de uma correção substancial, quando passamos do campo da psicologia geral para o da psicologia infantil. Aqui, ao definir o papel vital e a influência da arte, é necessário levar em conta as peculiaridades que o estudioso encontra ao se aproximar da criança. Evidentemente, isto é assunto para um estudo especial, porque tanto o campo da arte infantil quanto a reação da criança a esse campo diferem substancialmente da arte do adulto. Contudo, podemos esboçar nos termos mais breves a linha fundamental do problema na forma como este perpassa a psicologia infantil. Duas coisas são impressionantes na arte infantil: em primeiro lugar, a existência precoce de uma orientação especial exigida pela arte, e que indiscutivelmente sugere uma afinidade psicológica entre a arte e o jogo para criança. "Antes de tudo", diz Bühler, "é importante que a criança aplique bem cedo a orientação correta e estranha à realidade exigida pela história, que possa mergulhar inteiramente em aventuras alheias e acompanhar a alternância de imagens na história como tal. Acho que perde essa capacidade no período realista do seu desenvolvimento e a resgata nos últimos anos..." (23, p. 369) Entretanto, a arte não desempenha na criança[4] aquelas mesmas funções que desempenha no comportamento do adulto. A melhor prova disso é o desenho infantil, que ainda não faz parte da criação artística nem no mais ínfimo grau. Desconhece inteiramente a importante concepção de que a própria linha, só com a especificidade da sua estrutura, pode expressar diretamente os estados de ânimo e as inquietações da alma, e a capacidade de transmitirem em poses e gestos os movimentos expressivos dos homens e dos animais nela se desenvolve com extrema lentidão por causas diversas, entre as quais a principal é o fato de que a criança não desenha fenômenos porém esquemas. E se Selli e outros autores afirmam o contrário, tudo indica que é porque dão uma falsa interpretação a alguns fatos e não percebem a questão simples de que o desenho infantil ainda não é arte para a criança. Sua arte é peculiar e difere da arte do adulto, mas existe um traço semelhante no adulto e na criança que destacaremos na conclusão principalmente no que concerne à arte. Só recentemente os estudiosos atentaram para o fato do enorme papel desempenhado na arte infantil por aqueles "disparatados disparates", "divertidos despropósitos", que se obtêm no verso infantil pela transposição dos mais corriqueiros fenômenos da vida. "Mais freqüentemente o absurdo desejado é atingido na canção infantil pelo fato de que funções inalienáveis do objeto A são impostas ao objeto B, e as funções do objeto B impostas ao objeto A...

"O ermitão me perguntou: quantos morangueiros nascem no fundo do mar?

"Respondi: tantas quantos são os arenques vermelhos que nascem no bosque.

"Para perceber esses versos lúdicos, a criança precisa ter um conhecimento seguro do verdadeiro estado das coisas: os arenques vivem apenas no mar, as morangueiras apenas no bosque. Ela só precisa do faz-de-conta quando este já se afirmou no real." Achamos profundamente certa a suposição de que esse tipo particular de arte infantil se aproxima muito do jogo e nos explica muito bem o papel e o sentido da arte na vida infantil. "Entre nós nem de longe a imensa relação que existe entre as brincadeiras infantis e os versos infantis já foi entendida por todos. Quando apreciam, por exemplo, um livro para crianças pequenas, os críticos não raro se esquecem de aplicar a esses livros critérios de jogo, ao passo que a maioria das canções infantis conservadas no povo não só surgiram de brincadeiras como por si mesmas são uma brincadeira: brincadeira com palavras, brincadeira com ritmos, sons... Em todas essas confusões observa-se, no fundo, uma ordem ideal. Nessa loucura existe um sistema. Ao incorporar a criança no *topsy-turvy-world*, num mundo de pernas para o ar, nós não só não prejudicamos o seu trabalho intelectual como, ao contrário, contri-

buímos para ele, uma vez que na própria criança existe a aspiração a criar para si esse mundo às avessas, para assim se afirmar com mais segurança nas leis que regem o mundo real. Esses pequenos absurdos seriam perigosos para a criança se bloqueassem as reais e autênticas interações de idéias e objetos. Mas, além de não as bloquearem, ainda as promovem, ressaltam, destacam. Reforçam (e não enfraquecem) *na criança a sensação de realidade.*" (126, p. 188)

De fato, vemos aqui como a arte se desdobra e como, para sua percepção, é necessário observar ao mesmo tempo o verdadeiro estado de coisas e o desvio desse estado de coisas, e como dessa contraditória percepção surge o efeito... da arte; e se até o absurdo é para a criança um instrumento de domínio da realidade, nós realmente começamos a entender por que os extremistas de esquerda na nossa arte lançam a fórmula: *a arte como método de construção da vida*. Eles dizem que a arte é a construção da vida porque "a realidade se forja da revelação e demolição das contradições" (125, p. 35). E, quando eles criticam a arte como conhecimento da vida e em troca lançam a idéia do sentir dialeticamente o mundo através da matéria, coincidem integralmente com aquelas leis da arte reveladas pela psicologia. "A arte é um enfoque emocional original e predominantemente... dialético da construção da vida." (125, p. 36)

Isto deixa perfeitamente claro o papel que aguarda a arte no futuro. É difícil vaticinar que formas assumirá essa desconhecida vida do futuro e ainda é difícil dizer que lugar caberá à arte nessa vida futura. Apenas uma coisa é clara: ao surgir da realidade e voltar-se para esta mesma, a arte virá a ser definida do modo mais estreito pelo sistema principal que essa vida vier a assumir.

"No futuro, a situação e o papel da arte", diz Friche, "dificilmente sofrerão mudanças consideráveis em comparação com o presente, e neste sentido a sociedade socialista não representará uma oposição à capitalista mas a sua continuidade orgânica." (123, p. 211)

Se consideramos a arte como um ornamento da vida, é claro que esse ponto de vista será bastante admissível, só que ele contraria radicalmente as leis da arte que o estudo psicológico descobre. Isto mostra que a arte é a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade, que é um meio de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida. Isto rejeita radicalmente a concepção da arte como ornamento e leva a duvidar do prognóstico que acabamos de citar. Uma vez que no plano do futuro estarão indiscutivelmente não só a reconstrução de toda a sociedade humana em novos princípios, não só o domínio dos processos econômicos e sociais mas também a "refusão do homem", é indiscutível que também mudará o papel da arte.

Não se pode nem imaginar que papel caberá à arte nessa refusão do homem, quais das forças que existem mas não atuam no nosso organismo ela irá incorporar à formação do novo homem. Só não há dúvida de que, nesse processo, a arte dirá a palavra decisiva e de maior peso. Sem a nova arte não haverá o novo homem[5]. Não podemos prever nem calcular de antemão as possibilidades do futuro nem para a arte, nem para a vida; como disse Espinosa: "Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz."

Comentários
Psicologia da arte

O notável psicólogo soviético Liev Semiônovitch Vigotski (1896-1934) dedicou o primeiro decênio de sua atividade científica (de 1915 data a primeira variante do seu ensaio sobre *Hamlet*, de 1925 o término deste trabalho) ao estudo dos problemas da crítica das artes e da literatura, da estética e da psicologia da arte. Na primeira etapa dessa atividade, da qual dá uma noção a segunda variante (definitiva, 1916) da sua monografia sobre *Hamlet,* publicada pela primeira vez na presente edição, Vigotski procurou elaborar um método de elucidação crítica do sentido da obra de arte, baseado apenas na matéria do próprio texto. Esse período foi antecedido de um imenso trabalho preparatório de estudo dos próprios textos, de crítica e de filosofia (cabe notar que nesse trabalho, escrito aos dezenove anos, Vigotski cita nas notas, como ele mesmo diz, algumas "dentre uma grande infinidade de observações feitas durante muito tempo no processo de leitura permanente e reflexões sobre *Hamlet*, desenvolvidas ao longo de muitos anos"). O ensaio sobre *Hamlet* teve continuidade em inúmeros artigos de crítica literária, diferentes e editados entre 1915 e 1922; desses artigos foi medrando gradualmente também a idéia inicial do presente livro (veja-se a respeito no prefácio do autor). Durante esse período, o antigo envolvimento de Vigotski com os métodos da pura crítica "de leitor", que cria o clima geral do texto, deu lugar a uma análise minuciosa que utiliza as conquistas da Escola For-

mal* (Vigotski polemizou com muitos dos princípios teóricos dessa escola, o que se pode verificar no segundo capítulo do presente livro). A atenção voltada para a natureza simbólica da imagem artística, manifesta nas primeiras experiências de crítica literária, foi levando Vigotski a evoluir gradualmente para a elaboração de uma teoria enriquecida tanto pelas idéias gerais da sociologia, expostas no primeiro capítulo do presente livro, quanto pelos métodos da moderna psicologia que ele já assimilara àquela altura (cf., em particular, a análise da teoria dos processos inconscientes, desenvolvida neste livro) e da fisiologia (cf. a teoria do "funil", que ele aplicou na parte final do livro para explicar a função da arte). Passo a passo (a partir de 1924), amplia-se o círculo de interesses de Vigotski pela psicologia, abrangendo-lhe todos os principais aspectos. Pode ser visto como continuidade imediata da concepção estética deste livro o estudo do papel dos signos no direcionamento do comportamento humano, ao qual Vigotski dedica uma série de estudos teóricos e experimentais no campo da psicologia, e com isto se torna o maior psicólogo soviético dos anos 30. Ele começa a analisar esse problema no livro *História do desenvolvimento das funções nervosas superiores* (parte do qual escrita entre 1930 e 1931, mas publicada apenas em 1960) estudando os remanescentes de antigas formas de comportamento que o homem moderno conservou mas que foram incluídas no sistema de outras formas (superiores) de comportamento. Essa análise (que o próprio Vigotski compara ao estudo da psicopatologia do cotidiano em Freud) é efetuada com aplicação do método que a lingüística de hoje denomina método da reconstrução interna. Destacam-se do sistema aqueles elementos que no seu interior representam uma anomalia mas podem ser explicados como remanescentes de um sistema mais antigo. Por exemplo, no comportamento do homem moderno que joga paciência verifica-se um remanescente petrificado da época em que lançar a sorte era um dos recursos mais importantes de solução dos problemas mais difíceis (à luz dos moder-

..............

* Denominação mais comum da corrente conhecida no Ocidente como Formalismo Russo.

nos modelos cibernéticos e idéias da teoria dos jogos, esse método, que Vigotski descreve e teve importantíssimo papel na vida social e religiosa das sociedades antigas, pode ser considerado um meio de introduzir o elemento *acaso* em um sistema que funcione segundo regras rigidamente definidas, o que se constitui na melhor estratégia do jogo com informação incompleta). Vigotski analisa os procedimentos mnemônicos (por exemplo, o hábito de dar nó no lenço, conservado pelo homem moderno, e a contagem nos dedos, que remonta a uma das antigas conquistas culturais do homem). Em todos esses casos e em outros semelhantes, o homem, que não consegue direcionar seu comportamento de modo imediato, lança mão de signos externos que lhe ajudam a direcionar esse comportamento. Vigotski sugere que a sinalização, que serve de base a esses fenômenos, existe tanto no homem quanto nos animais, mas o comportamento do homem e a cultura humana se caracterizam pelo emprego não só de sinais mas também de signos, que servem para direcionar o comportamento. Aqui Vigotski destacou em especial o sistema de signos, ao qual coube o papel mais importante no desenvolvimento do homem: a linguagem (mais tarde ele dedicaria à análise psicológica da linguagem a sua monografia mais famosa – *Pensamento e linguagem**). Lembrando, neste sentido, a divisão romana dos instrumentos em três categorias: *instrumentum mutum* – mudo, instrumento inanimado; *instrumentum semivocale* – instrumento dotado de meia fala (animais domésticos) e *instrumentum vocale* – instrumento dotado de fala (o escravo), Vigotski observa: "Para os antigos, o escravo era um instrumento autogestor, um mecanismo regulador de tipo especial." (L. Vigotski, *Desenvolvimento das funções nervosas superiores*, Moscou, 1960, p. 117) Essas idéias de Vigotski sobre o papel dos signos no direcionamento do comportamento anteciparam em vários decênios a ciência contemporânea, fazendo dele um precursor da cibernética moderna – ciência da gestão, da comunicação e da informação – e da semiótica – ciência dos signos. Para a cultura humana (e particularmente para o desenvolvimento cultu-

..............

* Publicado no Brasil, com o mesmo título, pela editora Martins Fontes (5ª ed., 1995), e traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo. (N. do T.)

ral individual) não é tão essencial a existência de signos externos, que direcionam o comportamento, quanto a transformação gradual desses signos externos em internos, o que também coube a Vigotski estabelecer pela primeira vez (particularmente em *Pensamento e linguagem*, primeira edição de 1934 e reeditado no livro L. S. Vigotski, *Seleta de estudos psicológicos*, Moscou, 1956). Partindo dos trabalhos de Vigotski, podemos traçar o seguinte esquema de desenvolvimento dos meios de direcionamento do comportamento humano: 1) os comandos que são materializados fora do homem e não partem dele (por exemplo, as ordens dadas pelos pais a uma criança); 2) os comandos que são materializados fora do homem mas partem dele (o discurso "egocêntrico" das crianças, estudado por Vigotski, que encontra paralelo também em algumas sociedades, em que o monólogo coletivo ou o discurso egocêntrico dos adultos se mantém como forma remanescente de comportamento social); 3) os comandos que se formam no interior do próprio homem em virtude da transformação dos signos externos em internos (por exemplo, o discurso interior que Vigotski descreveu como discurso "egocêntrico" interiorizado no homem; a etapa imediatamente anterior ao discurso interior é a fala que a criança emite antes de dormir e, diferente do discurso egocêntrico emitido em grupo, tem como condição obrigatória a ausência de ouvinte. Precisamente por isso esse tipo de fala foi estudado com auxílio de gravador só nos últimos anos (cf. H. R. Weir, *Language in the Crib*, The Hague, 1962). Desse ponto de vista, pode-se descrever em termos cibernéticos tanto a interiorização dos comandos quanto a formação de programa no homem. Nos artigos e conferências dos anos 30, dedicados à análise da percepção, da memória e de outras funções psíquicas superiores, Vigotski mostra que, em tenra idade, o próprio homem ainda não comanda essas funções. A percepção no adulto pode ser descrita como uma tradução para linguagem dos padrões que se conservam ou se formam na memória; em tenra idade ainda não se formaram a própria linguagem dos padrões nem as regras (o programa) de tal tradução. Se o direcionamento da percepção, da atenção e da memória inexiste na criança até certa idade, o direcionamento programado das emoções também inexiste em muitos adultos (comparem-se os

diferentes sistemas de prática psicológica, a começar pelos sistemas hindus antigos, cujo fim é a elaboração do direcionamento). Essas idéias, embora expostas nos trabalhos de Vigotski em termos diferentes da terminologia cibernética há pouco empregada, têm a mais direta relação com os mais importantes problemas do ensino e – de modo mais amplo – da comparação da máquina com o cérebro, discutidos ultimamente pelos cibernéticos.

Um grande ciclo de trabalhos de Vigotski, efetuados por via experimental e escritos nos anos 30, versa sobre os problemas do desenvolvimento e da desintegração das funções psíquicas superiores, que ele estudou diacronicamente (em sua história). Em função disto Vigotski estuda questões da psicologia infantil, inclusive da criação infantil, retornando ao problema da criação que o ocupara nos primeiros anos de atividade científica, estudando igualmente questões da aprendizagem, da pedagogia, pedologia, defectologia, fazendo grandes descobertas em cada uma dessas áreas. É especialmente valiosa a sua análise da correlação entre a linguagem e a atividade intelectual no desenvolvimento da criança (e no desenvolvimento do homem comparado ao animal). Cabe a Vigotski o mérito de ter descoberto a diferença basilar entre os significados múltiplos das palavras, que são característicos da linguagem infantil mas se conservam como remanescentes na linguagem dos adultos, e os significados conceituais que só se formam na criança em etapa mais tardia do seu desenvolvimento e transformam gradualmente os significados múltiplos primariamente constituídos. Tal diferença é de importância basilar também para compreender a diferença entre a semântica do discurso poético e a linguagem da ciência, particularmente a linguagem das ciências exatas formalizadas. É especialmente valiosa para a teoria da aprendizagem e a semiótica geral a hipótese de Vigotski, segundo a qual a assimilação da língua materna (aprendida de modo inconsciente) e o início da formação do pensamento conceitual situam-se no período em que a criança está assimilando outro sistema de signos – a língua escrita (ou uma língua estrangeira) e, consecutivamente, os sistemas de signos da aritmética e de outras ciências. A antecipação de descobertas científicas mais tardias, característica de muitos trabalhos de Vigotski, manifestou-se no seu enfoque original da linguagem e do intelecto dos animais, em que ele não só

valorizou os trabalhos sobre a linguagem das abelhas – ainda não reconhecidos pelos lingüistas – como lançou a hipótese, posteriormente confirmada, sobre a possibilidade da produção de gestos-signos pelos macacos; neste sentido não podemos deixar de reconhecê-lo como um dos cientistas que anteciparam as conclusões da nova ciência chamada zoossemiótica.

Para estudar a estrutura da consciência, problema que o ocupou nos últimos anos de vida, Vigotski empregou amplamente os dados da defectologia e da psicologia, ramos que, como os campos contíguos da medicina e da psicologia experimental, ele dominava com tanto profissionalismo que o teste por ele introduzido recebeu o seu nome na literatura especializada em todo o mundo. Tomando como ponto de partida a hipótese segundo a qual a desintegração da consciência costuma acionar em primeiro plano as funções e os centros (mais primitivos) e partindo dos resultados de um vasto trabalho clínico, Vigotski lançou uma original concepção da localização das afecções do cérebro (inclusive da afasia – distúrbios da fala) –, que permite "traçar o caminho que leva do foco dos distúrbios de determinada espécie à mudança específica de toda a personalidade e do seu modo de vida" (L. S. Vigotski, "Psicologia e Teoria da Localização". Col. *Piérvi vsieukraínski siezd nievropatólogov i psikhiátrov. Tézisi dokládov* [*Primeiro congresso de neuropatologistas e psiquiatras de toda a Ucrânia. Teses dos relatórios*], Khárkov, 1934, p. 41). Um exemplo clássico de análise dos distúrbios intelectuais da fala do ponto de vista da psicologia social é o artigo de Vigotski sobre a perturbação dos conceitos na esquizofrenia, em que o autor mostra que a desintegração das formas superiores do pensamento conceitual lógico acarreta o surgimento de estruturas que lembram as formas primitivas ou arcaicas de pensamento complexo. O estudo do pensamento complexo e seus remanescentes na fala infantil e na patologia é um importante aspecto dos estudos psicológicos e lingüísticos de Vigotski, que conseguiu evitar a equivocada intelectualização (e localização) da linguagem e da personalidade que se difundiu nos anos posteriores entre muitos autores (em parte, aqui também é possível observar a relação dos últimos trabalhos de Vigotski com os primeiros). O estudo da estrutura da personalidade e da correlação entre intelecto e emoção ocupou os últimos anos de vida de Vigotski, período em que ele esteve escrevendo o trabalho sobre a doutrina das paixões em Espinosa (as partes escritas desse trabalho, interessantes também para a história da filosofia, referem-se antes de tudo a Descartes).

A morte prematura interrompeu a vida desse cientista com traços de genialidade, que deixou marcas indeléveis em todo um conjunto de ciências sociais e biológicas sobre o homem (psicologia, psiquiatria, defectologia, pedagogia, pedologia, lingüística, teoria da literatura), inclusive naquelas que em vida dele ainda não existiam (psicolingüística, semiótica, cibernética). Uma série de trabalhos de Vigotski, de importância capital, como *Pensamento e linguagem* e a coletânea de artigos *O desenvolvimento intelectual das crianças no processo de aprendizagem*, foi publicada postumamente entre 1934 e 1935. Depois de 1956 aparecem as edições das suas obras e estudos sobre ele, e vai-se tornando cada vez mais nítida a sua imensa influência sobre toda a ciência psicológica em nosso país. Depois da tradução de *Pensamento e linguagem* e sua edição nos EUA em 1962, Vigotski é rapidamente reconhecido como um dos maiores psicólogos da primeira metade do século XX. Prova disto são declarações como a do professor Bernstein, da cadeira de psicologia da universidade de Londres, segundo quem a continuação dos trabalhos de Vigotski, que traçou o caminho para a unificação dos estudos biológicos e sociais, pode ter para a ciência importância não inferior à decifração do código genético.

Notas

Prefácio

1. *"Três estudos literários – sobre Krilov, Hamlet..."* – O estudo do jovem Vigotski *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, de W. Shakespeare* conservou-se nos arquivos do autor em duas variantes: 1) em rascunho, datada de 5-8/12-9 de 1915 (com indicação de que foi escrita em Gomel) e 2) em texto passado a limpo, datado de 14-2/28-03 de 1916 (com a indicação de que foi escrito em Moscou). A presente edição reproduz a segunda variante.

2*. Publicados no *Liétopis* da cidade de Górki em 1916-1917 sobre o novo teatro, os romances de A. Biéli, sobre Mieriejkovski, V. Ivánov e outros; em *Jizni iskusstva* durante o ano de 1922; sobre Shakespeare: em *Nóvaya jizn* durante 1717; sobre Aikhenvald: em *Nóvi put,* de 1915 a 1917.

3*. Cf. A. M. Ievlakhov. *Vvediênie v filosófiyu khudójestvenovo tvórtchestva* (*Introdução à filosofia da criação artística*), t. III, Rostov-sobre-o-Dom, 1917. O autor conclui o exame de cada sistema e termina cada um dos seis capítulos do seu tomo com a conclusão-subtítulo: "Necessidade de premissas estético-psicológicas".

4*. Com um método semelhante Freud recria a psicologia do chiste em seu livro *O chiste e sua relação com o inconsciente.* Método semelhante o professor F. Zielinski toma por base do seu estudo do ritmo do discurso artístico: da análise da forma à recriação de uma psicologia impessoal dessa forma. Cf.: F. Zielinski. "Rítmika khudójestvenoi rietchi i iiô psikhologuítcheskie osnovaniya" (O ritmo do discurso artístico e seus fundamentos psicológicos). *Viéstnik psikhológuii*, f. 2 e 4, 1906, onde o autor faz um apanhado psicológico dos resultados obtidos.

5. *"... não interpretamos esses signos como manifestação da organização espiritual do autor ou dos seus leitores".* Em seus trabalhos mais tardios, Vigotski desenvolveu uma teoria original da direção do comportamento humano através de signos (Cf. L. S. Vigotski. *Razvítie víischikh psikhítcheskikh funktsii* (*Desenvolvimento das funções psíquicas superiores*), Moscou, 1960 – Coletânea de artigos escritos nos anos 30, mas publicados pela primeira vez em 1960). As idéias formuladas por Vigotski nos anos 30 estão em consonância com as atuais concepções do papel dos sistemas semióticos (de signos) na cultura do homem. Mas seja na semiótica atual, seja na cibernética, apesar da atenção específica dada pela cibernética aos problemas da direção, ninguém ainda sugeriu o papel direcionador dos sistemas de signos com a precisão com que o fez Vigotski. (Cf. sobre os seus trabalhos a respeito: V. Ivánov. "La semiotica e le scienze umanistiche". – *Questo e altro*, 1964, nº 6-7, p. 58; V. V. Ivánov. "Semiótika e iiô rol v kibernetítcheskom issliedovânii tchelovieka i kolliektiva" (A semiótica e seu papel no estudo cibernético do homem e da comunidade). – Col. *Loguítcheskaya struktura naútchnoko znâniya*, Moscou, 1965.

6. *"Tentamos estudar a psicologia pura e impessoal da arte..."* Meta semelhante de estudo do modelo da obra de arte, independentemente da psicologia individual do leitor e do autor, vem sendo colocada pelos estudos mais atuais que aplicam concepções cibernéticas. (Veja-se, por exemplo, *Machinni pierevod* [*A tradução automática*].) *Trudí Institutoi tótchnoi mekhâniki i vitchislítelnoi tékhniki AN SSSR*, f. 2, Moscou, 1964, p. 372. (Veja-se na mesma fonte a comparação com a teoria do *dhvani* na poética indiana antiga.)

7. *"Meu pensamento constituiu-se sob o signo das palavras de Espinosa..."* Até o fim da vida Vigotski estudou Espinosa, a quem dedicou a sua última monografia (sobre a emoção e o intelecto).

Capítulo 1

1*. É muito curioso que os psicólogos alemães falem de comportamento estético e não de prazer. Evitamos esse termo, que, no nível atual de desenvolvimento da psicologia, ainda não pode ser justificado por um conteúdo real. Entretanto, cabe notar que, quando os psicólogos, apesar de tudo, falam de prazer, têm em vista um comportamento relacionado com o objeto da arte enquanto estimulante (Külpe, Müller-Freienfels e outros).

2. *"a arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada uma das funções vitais da sociedade..."* Veja-se a experiência do estudo sociológico do romance clássico e do *nouveau roman* moderno: *Problèmes d'une sociologie du roman*, Edition de l'Institut de sociologie, Bruxelles, 1963; Cf. ainda: Leo Kofler. *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau, 1962; Th. W. Adorno, *Idee zur Muziksoziologie*, "*Klangfiguren* (Musikalische Schriften I)", Berlin und Frankfurt, 1959; M. Belianes, *Sociologie musicale*, Paris, 1921; A. Silbermann, *Sociologie de la musique*, Paris, 1951.

3. *"... uma análise científica da arte à base dos mesmos princípios aplicados ao estudo de todas as formas e fenômenos da vida social".* Dentre os últimos trabalhos de autores soviéticos sobre sociologia da arte, cabe destacar particularmente os estudos teóricos no campo da literatura. V. R. Grib. *Ízbrannie rabóti* (*Seleta*), Moscou, 1956. Também são interessantes os trabalhos de B. Assáfiev: *Muzikálnaya forma kak protsess* (*A forma musical como processo*), 2ª ed., Leningrado, 1963; I. I. Sollertinski. *Istorítcheskie etyudi* (*Estudos históricos*), Leningrado, 1963, entre outros.

4*. Na nossa técnica, os mecanismos sociais não revogam a ação dos mecanismos biológicos nem lhes tomam o lugar, mas os levam a operar em certo sentido, subordinando-os, assim como os mecanismos biológicos não revogam as leis da mecânica nem as substituem mas as subordinam. No nosso organismo, o social se constrói sobre o biológico, como o biológico sobre o mecânico.

5. *"... deveríamos atribuir à parte da criação pessoal do autor... a transferência de uns elementos da tradição para outros sistemas".* No que concerne à obra de poetas como Púchkin, o papel da tradição literária foi nitidamente relevado por métodos objetivos, graças ao estudo estatístico do verso russo, que mostrou a dependência de cada poeta em face das normas métricas vigentes em sua época. Cf. B. V. Tomachevski. "Sobre o verso"*, Leningrado, 1929; G. A. Chengueli. *Traktat o rússkom stikhê* (*Tratado sobre o verso russo*)**, Moscou-Petrogrado, 1923; K. Taranovski. *Ruski dvoedelni ritmovi*, Belgrado, 1953; Cf., ainda, a série de artigos de A. N. Kolmogórov e seus colaboradores: A. N. Kolmogórov, A. M. Kondrátov. "Rítmika poem Maiakovskovo" (O ritmo nos

..............

* Traduzido no Brasil com o mesmo título e inserido na coletânea *Teoria da literatura. Formalistas russos*, Editora Globo, Porto Alegre. (N. do T.)

** Resolvemos traduzir os títulos de artigos e ensaios, sem transliterá-los, reservando a transliteração e a subseqüente tradução para as fontes russas. Quando se trata de fonte estrangeira só traduzimos o título quando este está em russo e apenas transliteramos a fonte. (N. do T.)

poemas de Maiakóvski), *Voprosi yakikoznâniya* (*Questões de lingüística*), 1963, n.º 4; A. N. Kolmogórov. "Observações sobre o estudo do ritmo dos 'Versos sobre o Passaporte Soviético', de Maiakóvski". *Voprosi yazikosnâniya*, 1965, n.º 3; A. N. Kolmogórov. "O Lugar dos 'Cantos dos eslavos ocidentais', de Púchkin." *Rússkaya literatura* (*A literatura russa*), 1966, n.º 1; S. P. Bobrov. "Experiência de estudo do verso livre nos 'Cantos dos eslavos ocidentais', de Púchkin", *in A teoria das probabilidades e sua aplicação*, t. IX, 1964, f. 2; M. L. Gasparov. "O coreu livre e o iâmbico livre em Maiakóvski", *Voprosi yazikoznâniya*, 1965, n.º 3; M. L. Gasparov. "O exemplo trímetro e o iâmbico russo", *in* col. *Voprosi antítchnoi literaturi i klassítcheskoi filológuii* (*Questões de literatura antiga e filologia clássica*), Moscou, 1966; V. V. Ivánov. "O ritmo no poema 'O homem', de Maiakóvski. *Poetics, Poetyka*, II., The Hague-Paris-Warszawa, 1966; V. V. Ivánov. "A construção rítmica das 'Baladas do circo', de Miejírov", *ibidem*; K. Taranovski. "Metas principais do estudo estatístico do verso eslavo"; *ibidem*; K. Taranovski. "O iâmbico tetrástico russo no início do século XIX". *Jujnoslovenski filolog*, XXI, 1955-1956; K. Taranovski. "Metode i zadatsi sovremene nauke o stikhu kao distsipline na granitsi lingvistike i strije knijevnosti". *III Mehunarórdni kongres slavista*, Belgrado, 1939; "A construção do verso em Óssip Mandelstamp" (de 1908 a 1925). *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, V. 1962; "A inter-relação do ritmo e da temática do verso". *American contributions to the Fifth International Congress of Slavistics*, Sofia, 1963, Haia, 1963; K. Taranovski. Metrics. Col. *Current Trends in Linguistics. Soviet and East European Linguistics*. The Hague, 1963.

6*. O método analítico objetivo toma como base e ponto de partida da pesquisa a *diferença* que se verifica entre o objeto estético e o não-estético. Os elementos da obra de arte existem antes dele, e o seu desempenho já foi mais ou menos estudado. O fato novo para a arte é o modo de construção desses elementos. Logo, é precisamente na diferença da estrutura artística dos elementos e da sua unificação extra-estética que reside a chave para decifrar as peculiaridades da arte. O meio principal de estudo é a comparação com a construção extra-estética dos mesmos elementos. Eis por que a forma é o objeto de análise; é ela o que distingue a arte da não-arte: todo o conteúdo da arte é possível também como fato absolutamente extra-estético.

Capítulo 2

1. *"... outrora rato significou 'ladrão'..."* Tem-se em vista a aproximação, suposta por muitos estudiosos, entre *mus* (rato) do indiano antigo e o verbo *mus-ha-ti*, "ele rouba".

2. *"... Etimologicamente, a palavra 'luná' designa algo fantasioso..."* Etimologicamente, *luná* em russo está ligada à raiz de "iluminar" (veja-se o vocábulo latino *lux* (luz), o ucraniano *luna* (reflexo, clarão, etc.).

3. *"... na obra de arte a imagem está ligada ao conteúdo, como na palavra a representação está ligada à imagem sensorial ou ao conceito".* Na terminologia dos estudos semióticos mais recentes, pode-se falar da correlação entre o signo, o conceito desse signo (isto é, o sentido ou conceito expresso por esse signo) e seu denotato (objeto ou classe de objetos a que ele pertence); entendem-se por forma interna casos em que o conceito de certo signo ("ladrão", por exemplo) se torna denotato para outro signo (como "rato", que tem outro conceito), o que é especialmente característico das línguas naturais. Cf. A. Tchertch. *Vvediênie v matematítcheskuyi lóguiku*, Moscou, 1960, p. 19. O conceito de forma interna foi examinado nos trabalhos de Gustav Chpet e A. Marty. Cf. G. Chpet. *Vnútriennaya forma slova* (*A forma interna da palavra*) – (Estudos e variações sobre temas de Humboldt), Moscou, 1927 (cf., em particular, a análise da problemática estética da forma interna na linguagem poética nas pp. 141 ss.); O. Funke. *Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie*, Reichenberg, 1924; A. Marty. "O paniátii i métode vseóbschei grammátiki i filosófii yaziká" (O conceito e o método da gramática geral e da filosofia da linguagem), *in* V. A. Zvieguintsev (red.) *Istóriya yazikoznániya XIX i XX viekov v ótcherkakh i izvlietchêniakh* (*História da lingüística nos séculos XIX e XX em ensaios e extratos*), Parte II, Moscou, 1965, p. 12; uma análise das idéias de Humboldt comparadas à atual ciência da linguagem é feita por N. Chomsky em *Cartesian linguistics*, Nova York, 1966; a comparação da estrutura do signo ("símbolo") na linguagem e na arte foi coerentemente realizada por E. Cassirer em *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlim, Bd. I-III, 1923-1929, e mais tarde por S. Langer em *Philosophy in a new key*, Cambridge, 1942, bem como em vários trabalhos sobre semântica e semiótica, particularmente nas obras de Ch. Morris. Cf. *Reider* (red.) *Sovremiênnaya kniga po estetike. Antológuya* (*O moderno livro sobre estética. Antologia*), Moscou, 1957; Ch. Morris, D. Hamilton. "Aesthetics, signes and icons". *Philosophy and Phenomenological Research*, 25, 1965, nº 3; cf. E. Schaper. "The art symbol". *British Journal of Aesthetics*, 1964, nº 3.

4. *"... a poesia ou a arte são um modo específico de pensamento..."* A concepção de arte como um modo de pensamento, próximo do científico, manifestou-se com especial nitidez nas concepções estéticas de B. Brecht (em sua concepção de "teatro intelectual") e S. M. Eisenstein (em sua concepção de "cinema intelectual"). Cf., em particular, os artigos: S. M. Eisenstein, *Perpsktivi*, e S. M. Eisenstein, *Ízbrannie proizvedeniya* (*Obras escolhidas*), v. 2, Moscou, 1964, pp. 35-44; "Za Kádrom" (Por trás da cena), *ibidem*, pp. 283-296, etc. No que se refere à problemática linguagem da literatura, a questão da correlação entre ciência e arte foi minuciosamente estudada no último livro de A. Huxley, *Literature and Science*, Londres, 1963.

5. *"... dístico de Óssip Mandelstam..."* As últimas duas estrofes do poema de Óssip Mandelstam, cujos dois primeiros versos servem de epígrafe ao sétimo capítulo do *Pensamento e linguagem*, de Vigotski (cf. *Ízbrannie psikhologuítcheskie proizvediêniya* [*Obras psicológicas escolhidas*], Moscou, 1956, p. 320). Nessa edição o autor não menciona a fonte da epígrafe. Em função da importância desse poema para a obra de Vigotski (o que mostram as referidas passagens dos seus dois livros – o primeiro e o último), incluímos o texto integral do poema.

Esqueci a palavra que queria dizer,
A andorinha cega voltará ao palácio das sombras,
Nas asas cortadas, para brincar com as transparentes,
No esquecimento se canta uma canção noturna.

Não se ouvem pássaros. A sempre-viva não floresce.
São transparentes as crinas do rebanho (cavalos) noturno.
No rio seco navega uma nau vazia.
Entre os grilos desmemoriza-se a palavra.

E surge devagar, qual pavilhão ou templo,
Ora fingindo a louca Antígona,
Ora caindo aos pés qual andorinha morta.
Com a ternura do Estige e um verde ramo.

Ah, quem me dera volver a vergonha dos dedos videntes,
E a relevante alegria do reconhecimento,
Temo tanto o pranto de Aonides,
A bruma, o rumor, o abismo.

Os mortais têm poder de amar e reconhecer,
Para eles até o som verte nos dedos,
Mas esqueci o que queria dizer,
E, sem corpo, o pensamento tornará ao castelo das sombras.

Mas nada disso é o que repete a transparente,
Repete andorinha amiga, Antígona...
E nos lábios arde, como o negro gelo
A lembrança do rumor do Estige.

6*. Na língua russa,V. Jirmunski ilustra com o poema de Púchkin, "Se vago só ao longo de rumorosas ruas", a idéia central de Th. Meyer. C. V. Jirmunski. "Zadatchi poétiki" (As metas da poética), na coletânea *Zadatchi i métodi izutchéniya iskusstva* (*Metas e métodos de estudo da arte*). Ed. Academia, Petersburgo, 1924, pp. 129 ss.

Capítulo 3

1. *"... a verdadeira importância das leis do estranhamento..."* O procedimento do estranhamento (que corresponde ao "efeito do alheamento" na teoria estética de B. Brecht. Cf. B. Brecht. *Sobre o teatro*. Moscou, 1960) foi interpretado por V. Chklovski e outros representantes da Escola Formal como meio de destruição do automatismo da percepção. Esse procedimento poderia ser interpretado pela ótica da teoria da informação, que permite avaliar a quantidade de informação em determinado comunicado. Um comunicado inteiramente conhecido de antemão não implica nenhuma informação (e por isso é percebido automaticamente). Quanto à possibilidade de aplicação da teoria da informação à estética, cf.: A. A. Moles. *Theorie de l'information esthétique*, Paris, 1958; G. Dorfles. "Communication and symbol in the work of art". – *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1957; M. Porebski. "Teoria informacji a badania and sztuka". *Esthetyka*, r. 3, Warszawa, 1962, ss. 23-43; H. Frank. *Grundlagenprobleme der Informationsästhetik und erste Anwendung auf die mime pure*, Stuttgart, 1959; R. Gunzenhäuser. *Aesthetisches Mass und ästhetische Information*, Hamburg, 1962; M. Bense. "Aesthetische Information" (*Aesthetica II*.), Krefeld und Baden-Baden, 1956; A. A. Moles. "L'analyse des structures du massage aux differents niveaux de la sensibilité". *Poetyka*, Warszawa, 1961, ss. 811-826; I. Fonágy. "Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung"; *ibidem*, S. 591-605; R. Abernathy. "Mathematical linguistics and poetics"; *ibidem*, pp. 563-569; J. Levý. "Teorie informace a literarni proces". *Ceská literatura*, XI, 1963, N 4, s. 281-307; J. Levý. "Predbezne poznámky z informacní analyze verse". *Slovenská literatura*, XI, 1964; N. Krasnova. "K teórii informácie v literárney vede". *Slovenská literatúra*, XI, 1964; I. Trzynadlowski. "Information theory and literary genres". *Zagadnienia rodzajów literackich*, 1961, I (6), pp. 41-45; M. Bense. "Programmierung

des Schönen". *Allgemeine Textheorie und Textásthetik*, IV, Krefeld und Baden-Baden, 1950; M. Bense. *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Köln, 1962; T. Todorov. "Procédés mathématiques dans les études litteraires". *Annales Economie, Sociétés, Civilisations*, 1965, N 3; Joel E. Cohen. "Information theory and music". *Behavioral Science*, n.º 7, 1962, n.º 2; R. C. Pincerton. "Information theory and melody". *Scientific American*, vol. 94, 1956, à 2; I. I. Rievzin. "Soveschánie v g. Gorkom, posvyaschénoe primeneniyu matematítcheskikh métodov k izutchéniyu khudójestvennoi literaturi". – Sb. *Strukturno-tipologuítcheskie issliédovaniya*, M., 1962 ("Conferência sobre aplicação de métodos matemáticos ao estudo da linguagem da literatura, realizada na cidade de Górki"), Moscou, 1962.

2. *"... a pregação da linguagem do* zaúm*..."* Cabe observar que o apelo ao problema do *zaúm* na nossa poética de 1910 a 1920 esteve conjugado tanto à atenção voltada para as experimentações paralelas na prática criativa dos artistas quanto ao estudo dos elementos do *zaúm* nos textos folclóricos, o que, por sua vez, influenciou a prática poética de Khliébnikov. Cf. R. Jakobson. *Selected Writings*, vol. IV, Haia, 1966, pp. 639-670. Num aspecto mais geral, aqui se trata do problema do absurdo no teatro, atualíssimo para toda a arte atual, problema que remonta ainda a Tchékhov (veja-se o *tararabumbia* em *As três irmãs*), bem como a modelos ainda mais antigos, examinados no livro de Vigotski. O problema da linguagem do *zaúm* (particularmente no que tange à questão do isolamento, veja-se abaixo) pode ser resolvido de modo semelhante também se aplicado à atual literatura ocidental. Por exemplo, na obra de maior vulto de Joyce – o *Finnegans Wake* –, pode-se observar a mesma penetração do sentido na linguagem do *zaúm*, que Vigotski estabelece em obras dos futuristas russos. Na lingüística atual, problemas semelhantes se resolvem com o estudo das frases gramaticalmente corretas, que contêm palavras habitualmente não empregadas em construções gramaticais similares. Na linguagem da poesia moderna, tais frases são freqüentemente construídas com objetivos estilísticos específicos. Cf. o grande poeta inglês Dylan Thomas, em cuja obra encontramos construções de sentido temporal como *a grief ago* (literalmente, "a uma tristeza atrás"), *all the moon long* ("beijo a lua", em sentido temporal), *all the sun long* ("beijo o sol", em igual sentido). Semelhantes frases, com violação das correlações semânticas (particularmente as temporais) habituais à língua são construídas também pelos lingüistas atuais, que procuram assimilar por via experimental e teórica o problema de frases gramaticalmente possíveis, baseadas em composição vocabular inusitada. Cf. N. Chomsky. *Aspect of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass., 1965.

3*. No livro *Zaúmnii yazik* (*A linguagem do zaúm*) (Ed. Vserossiiskovo soiúza poétov, M., 1925), A. Krutchônikh chega justamente a uma conclusão inversa sobre o destino da linguagem do *zaúm*. Constata "o triunfo do *zaúm* em todas as frentes. Encontra-o em Vs. Ivánov, L. Leônov, I. Bábel, B. Pilnyak, A. Viessiôli e até em Demian Biédni. Será mesmo assim? Os fatos, arrolados pelo autor, convencem-nos antes do contrário. O *zaúm* foi vitorioso no *texto dotado de sentido*, impregnando-se de sentido a partir da *passagem do texto* em que a palavra-zaúm foi empregada. O *zaúm* puro morreu. E quando o próprio autor dá uma de "psicanalista a la Freud" e faz "psicologice", não está demonstrando o triunfo do *zaúm*: combinando duas palavras-elementos distantes pelo sentido, forma palavras compostas de muito sentido.

4. *"... esse experimento mostra de forma patente o equívoco das concepções lançadas"*. A posterior evolução da Escola Formal mostrou que os seus representantes de maior talento perceberam a inconsistência do enfoque unilateral à arte, que se manifestara em alguns dos primeiros trabalhos dos formalistas. Neste sentido é ilustrativo, por exemplo, o artigo "Os problemas do estudo da literatura e a linguagem", de Yúri Tiniánov e Roman Jakobson (*Nóvi lief*, 1928, n.º 12, pp. 36-37), em que os autores formulam nitidamente a necessidade de vincular a análise teórica da literatura à análise sociológica: "A escolha concreta do caminho ou, ao menos, da dominante é questão que só se pode resolver pela análise da correlatividade da série literária com as outras séries históricas. Essa correlatividade (o sistema dos sistemas) tem suas leis estruturais sujeitas a estudo." (*Ibidem*, p. 37) A incorporação gradual ao campo dos problemas semânticos, isto é, do estudo do conteúdo do objeto, é o traço característico da evolução dos cientistas pertencentes à Escola Formal, como observa Victor Erlich, autor do estudo mais completo dessa escola (Cf. V. Erlich. *Russian Formalism. History – Doctrine*, Gravenhage, 1954, onde se destacam em especial os artigos de R. Jakobson sobre o tema (R. Jakobson. "Ranbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak". – *Slavische Rudschau*, VII, 1935, S. 357-374). Entre os estudos mais tardios de Jakobson nesse plano são especialmente importantes as seguintes análises de alguns poemas em nível de forma e conteúdo: Roman Jakobson e C. Lévi-Strauss, "*Les chats*, de Charles Baudelaire". – *L'Homme, janeiro-abril*, 1962; R. Jakobson. "Stroka Makhi o zove górlitsa" (O verso de Makha sobre o chamado da rolinha). – *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1960, pp. 1-20; Cf., ainda: R. Jakobson. "Strukturata na poslednovo Botevo stikhotvorenia". – *Yazik i literatura*, XVI, 1961, n.º 2; cf., ainda: R. Jakobson. "Linguistics and poetics". *Style in language*, ed. T. A. Sebeok, Nova York, 1960; "Poézia grammátiki i

grammátika poézii", – *Poetyka*, Warszawa, 1960; R. Jakobson, B. Cazacu. "Analyse du poème Revedere de Mihail Eminescu". – *Cahiers de linguistiques théoretiques et appliquées*, 1962, N 1; R. Jakobson. "Przeslosć" Cyriana Norwida". – *Pamietnik literacki*, 54, 1963, nº 2; R. Jakobson. "Language in operation". – *Mélanges Alexandre Koyré*, Paris, 1964; R. Jakobson. "Der grammatische Bau des Gedichts von B. Brecht *Wir sin Sie*". – *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung*, Berlim, 1965; R. Jakobson. *Selected Writings*, vol. III, The Hague, 1966. Como B. Eikhenbaum já mostrou em 1927, o estudo da forma como tal ao longo do primeiro decênio de evolução da Escola Formal levou ao estudo dessa forma (Cf. B. Eikhenbaum. *A teoria do método formal**). Um método funcional aproximado foi desenvolvido pelo Círculo Lingüístico de Praga. Cf. J. Mukarovski. "Strukturalismus v estetice a v vede o literature". – *Kapitoly z ceské poetiky*, dil I, Praha, 2 vyd., 1948. Uma resenha geral dos problemas do estudo das estruturas e funções na atual teoria da literatura é apresentada por R. Wellek em "Concepts of form and structure in twentieth century criticism". – *Neophilologus*, LXVII, 1958, pp. 2-11; cf. ainda: R. Wellek and A. Warren. *Theory of Literature*, 4ª ed., Nova York (onde se examina em especial o papel do estudo das estruturas psicológicas na teoria da literatura); A. Aerol. "Why structure in fiction; a note to social scientists". – *American Quaterly*, S., 1958; cf. ainda a crestomatia de trabalhos clássicos da Escola Formal russa: *Readings in Russian Poetics*. – *Michigan Slavic Materials*, nº 2, Ann Arbor, 1962; "*Théorie de la litterature. Textes des formalistes russes", réunis, présentés et traduits par T. Todorov*. Paris, 1965, e a produção afim do Círculo Lingüístico de Praga: *A Prague school Reader on Aesthetics, literary structure and style*, ed. P. Garvin, Washington, 1959. Uma avaliação da herança da Escola Formal encontra-se nos trabalhos: V. Strada. "Formalismo e neoformalismo" – *Questo e altro*, 1964, N 6-7, pp. 51-56. Cf., ainda, Y. Lotman: *Lektsii po structúrnoi poétike* (Conferências sobre poética estrutural). – *Utchônnie zapiski Tártuskovo gossudástvennovo universiteta*, vip. 160, (*Trudí po znakovim sistemam*, vip. I.), Tartu, 1964; V. V. Ivánov e R. Zaripov. "Posfácio ao livro de A. Moles. *Teoria da informação e percepção estética*, Moscou, 1966; G. Genette. "Structuralisme et critique littéraire". – *L'Arc*, 26, 1965; A. Rossi. "Structuralismo e analisi litteraria". – *Paragone. Rivista di arte figurativa e litteratura*, 15, 1964, N 180; T. Todorov. "L'héritage méthodologique du formalisme". – *L'homme*, t. 5, 1965, N 1;

.............

* Publicado no Brasil na coletânea *Teoria da literatura. Formalistas russos*, Ed. Globo, Porto Alegre. (N. do T.)

A. Wierzbicka: "Rosyjska szkola poetyki linguistycznej a jezoznawstwo strukturalne". – *Pamietnik Literacki*, LVI, 1965, s 2. No último dos artigos encontramos uma comparação de trabalhos, afins à Opoyaz, de pesquisadores e das últimas conquistas da lingüística estrutural. Atualmente está sendo desenvolvida uma frutífera aproximação entre trabalhos que seguem as mesmas tradições e os métodos mais modernos de estudo da língua.

O movimento entre o estudo da estrutura formal do texto e sua interpretação semântica e histórica pode ser observado com especial evidência nos trabalhos de Vladímir Propp sobre o conto maravilhoso; ao primeiro estudo, que analisou minuciosamente a estrutura da sucessão dos motivos no esquema formal do conto maravilhoso (V. Propp. *Morfológuia skazki**, L., 1928), seguiu-se outro trabalho, que produziu uma uma interpretação sociológica da estrutura desse esquema e sua continuidade (V. Propp. *Istorítcheskie kórni volchélbnoi skazki***, L, 1946); por isto, só pode haver censura ao autor por falta de suficiente incorporação do aspecto semântico se se emprega o primeiro trabalho sem conhecimento do segundo. Veja-se a polêmica entre Propp e Lévi-Strauss na parte final do *Morfologia do conto maravilhoso*. Cf. ainda A. J. Greimas. *Sémantique structurale*, Paris, 1966, pp. 192-221 (a análise do modelo de Propp e seu desenvolvimento). Em termos de análise estrutural de textos folclóricos, que oferecem condições especialmente favoráveis para tal análise, cf.: P. Bogatyrev e R. Jakobson. "Die Folklore als besondere Form das Shaffents". – *Donum natalicium Schrijnen*, Nijmegen-Utrecht, 1929, S. 900-913 (reeditado no livro de R. Jakobson. *Selected Writings*, vol. IV. *Slavic Epic Studies*, The Hague, 1966). R. P. Armstrong. "Content analysis in folkloristics". – *Trends in Content Analysis*, Urbana, 1959, pp. 151-170; I. A. Sebeok. "Toward a statistical contingency method in folklore research". – *Studies in Folklore*, ed. W. Edson, Bloomington, 1957; C. Lévi-Strauss. "Analyse morphologique des contes russes". – *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1960, 3; cf. ainda: C. Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*, Paris, 1962; C. Lévi-Strauss. *Le cru et le cuit*, Paris, 1964; J. Pouillon, "L'analyse des mythes".

.............

* Publicado no Brasil com o título *Morfologia do conto maravilhoso*, pela Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro. (N. do T.)

** V. Ivánov, que escreve estas notas (exceto as acompanhadas de asterisco, que são do próprio Vigotski), arrola os textos de Lévi-Strauss "A gesta de Asdiwal" e "A estrutura e a forma", que estão publicados no Brasil em *Antropologia estrutural II*, Ed. Tempo Brasileiro, e na referida edição de Propp pela Forense Universitária (*A Estrutura e a Forma*). (N. do T.)

– *L'homme*, 1966, vol. VI, cahier I; A. J. Greimas. "La description de la signification et la mythologie comparée". – *L'homme*, 1963, vol. 3, nº 4. Nos anos 30, os trabalhos da Escola Formal tiveram continuidade imediata, por um lado, nos trabalhos histórico-literários dos seus maiores representantes (antes de tudo Yúri Tiniánov e Boris Eikhenbaum) e, por outro lado, no estudo dos romances de Dostoiévski desenvolvido por Bakhtin (cf. *Problemas da obra de Dostoiévski** L, 1929, 2. ed. ampliada em 1963) e que marcou um novo passo na análise da estrutura da forma e do conteúdo do romance (cf. ainda M. Bakhtin. *François Rabelais e a cultura popular da Idade Média e do Renascimento*, Moscou, 1965**). A incorporação gradual da semântica da obra de arte ao campo de estudo, mantendo todas as conquistas mais importantes da análise formal, foi o traço distintivo dos trabalhos de Serguiêi Eisenstein, em que o domínio dos métodos da ciência moderna (inclusive da psicologia) combinou-se com uma profunda penetração interna na essência da obra estudada. Entre outras coisas, graças a isto Eisenstein (como Vigotski no presente livro) evitou envolver-se com o aspecto meramente sintático da obra de arte (isto é, o aspecto que lhe caracteriza apenas a estrutura interna), próprio de muitas experiências teóricas e práticas nas diferentes artes, desenvolvidas nos anos 20. Aqui a linha de desenvolvimento das pesquisas teóricas coincide com a marcha da própria arte, na qual construções puramente formais são cada vez mais amiúde substituídas por experiências do seu emprego para expressar um tema interior profundo que reflete a experiência histórica (cf., neste sentido, ao menos as primeiras experiências da música atonal e da "O Sobrevivente de Varsóvia", de Schönberg; as obras iniciais de Picasso e Braque da época do nascimento do cubismo e "Guernica" de Picasso, pintada aproximadamente na mesma época – 1937, e que se aproxima das Quarta e Quinta Sinfonias de Chostakóvitch, etc.). O próprio Eisenstein faz uma caracterização sumária dessa trajetória tendo Picasso como exemplo, ao falar de "Guernica": "Talvez seja difícil encontrar, salvo se colocada ao lado de 'Os Desastres da Guerra', de Goya, uma expressão mais completa e flagrante da dinâmica trágica interna da humilhação humana. Mas o interessante é que mesmo a caminho do que aqui foi a explosão do *pathos* da indignação social de um espanhol combativo, a relação de Picasso com o êxtase observara-se em relação ao seu próprio método já nas etapas mais

.............

* Publicado no Brasil com o título *Problemas da poética de Dostoiévski*, Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro. (N. do T.)

** Publicado no Brasil com o título *A cultura popular da Idade Média e do Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Ed. Hucitec, São Paulo. (N. do T.)

incipientes do seu trabalho. Ali a explosão de êxtase ainda não coincide com a essência revolucionária do tema. E não foi do tema que nasceu a explosão. Ali – como uma espécie de elefante em loja de louça – Picasso se limitava a pisotear 'a ordem das coisas cosmicamente estabelecida e que ele odiava' como tal. Sem saber onde bater nos culpados pela desordem social dessa 'ordem de coisas', ele bateu nas 'coisas' e na 'ordem', até que em 'Guernica' 'despertou', viu onde e em que estavam os contratempos e as 'causas primeiras'" (S. M. Eisenstein. "Nieravnodúchnaia priroda". (Natureza não-indiferente"). – *Ízbrannie proizvediêniya*, t. 3, Moscou, 1964, p. 170). Cabe observar que, na prática cinematográfica, concepção semelhante da obra de Picasso refletiu-se no filme "Guernica", de Alain Resnais, no qual foi feita montagem de obras iniciais do pintor e fragmentos de "Guernica", unidos por um só tema. Cf. ainda sobre "Guernica" de Picasso: J. Berger. "The success and failure of Picasso". – *Penguin Books*, 1966, pp. 164-170.

5. *"... Esse hedonismo elementar... chega quase a ser o ponto mais fraco na teoria psicológica do formalismo".* A teoria do hedonismo elementar, aqui criticada por Vigotski, foi desenvolvida apenas nos primeiros trabalhos de Chklovski e não pode ser atribuída a todos os formalistas no seu conjunto.

6. *"Essa teoria é velha como o mundo e um número infinito de vezes foi objeto da mais decidida crítica".* Trata-se das diversas teorias e opiniões sobre a percepção sinestésica de certas unidades sonoras, seus conjuntos, etc., e, por outro lado, de sua semantização ou, em termos mais amplos, da semantização de toda a série sonora da totalidade da poesia. A melhor colocação desses dois problemas interligados (cf. um apanhado bastante completo em P. Delbouille. *Poésie et sonorités*, Paris, 1961; cf. ainda: E. Brock. "Der heutige Stand der Lautbedeutungslehre". – *Trivium*, nº 3, S. 199) foi impossível antes do surgimento da fonologia, dos métodos estruturais e da posterior aplicação dos dispositivos matemáticos da teoria da informação. Nos anos 20 apenas começava o estudo científico desses problemas, que até então eram pesquisados sem uma metodologia rigorosa e com ilícitas generalizações, passando das observações de textos limitados e específicos (por exemplo, de uma dada obra poética) a todo o conjunto de determinada linguagem.

Dados mais minuciosos que vários autores observaram a respeito das reações sinestésicas a certas unidades sonoras ou fonemas podem ser vistos em S. M. Eikhenbaum. "Vertikálni montaj" (Montagem vertical), *in Ízbrannie proizvediêniya*, t. 2, Moscou, 1964, p. 200 ss, onde, a propósito, o autor cita um famoso soneto de Rimbaud, que serviu de protótipo à observação de Balmont citada por Vigotski. Entre os poetas da moder-

nidade coube um número especialmente grande de tentativas de semantização de certos fonemas a Khliébnikov (o poema "Zanguezi", inúmeras tentativas teóricas e práticas em, por exemplo, *Sóbrannie proizvediêniya Vilemira Khliébnikovo*, t. III, L., 1931, p. 325; *Zr-rêiet, rviót, rassiekáiet priegrádi, diélaiet rusla i rvi* (Madur-ra, r-rasga, r-retalha obstáculos, furando fossos e leitos), etc.

7. *"... a simbólica dos sons".* Cf., a propósito, W. Wundt. *Völkerpsychologie* I, 1904. A história do problema está no referido artigo de Debrunner. Entre novos autores, cf.: E. Sapir. "A study in phonetique symbolism". – *Journal of Experimental, Psychologie*, 1929, 12 (*Selected Writings in Language, Culture and Personality*, Berkeley – Los Angeles, 1951); G. La Drière. "Structure sound and meaning". – *Sound and Poetry*, ed. N. Frye, Nova York, 1957, pp. 85-108; W. Kayser. *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*, 2, Aufl., Göttingen, 1962; V. N. Toporov. "K opissániyu niékotórikh struktur kharakterizúyuschikh preimúschestvenno nísschie úrovni v niéskolkikh poetítcheskikh tekstakh" (Para a descrição de algumas estruturas que caracterizam predominantemente os níveis inferiores em alguns textos poéticos). *Utchônie zapiski Tártuskovo gossudárstvennovo universiteta*, vip., 181 (*Trudí po znakovím sistemam* – Trabalhos sobre sistemas semióticos), 1966.

8. *"... estudiosos como* Nyrop *e Grammont..."* As obras desses estudiosos, representantes da estética psicológica, eram populares naqueles anos. Cf. V. Chklovski. *Sbórniki po teórii poetítcheskovo yaziká* (*Coletâneas sobre teoria da linguagem poética*), vip. I, Petersburgo, 1916.

9. *"Os sons se tornarão expressivos se para tanto contribuir o verso."* A respeito da organização sonora do verso, cf. o artigo de E. D. Polivánov: "Óbschi fonetítcheski príntsip vsyákoi poetítcheskoi tékhniki" (O princípio fonético comum a qualquer técnica poética), *Voprósi yazikoznániya*, 1963, nº 1, p. 99-112 (cf. ainda os estudos de S. I. Bernstein sobre a estrutura sonora de alguns poemas e os referidos trabalhos de R. Jakobson). São particularmente importantes os trechos recém-publicados de F. de Saussure sobre poética, em que o autor mostra que a organização sonora do verso (ao menos na poesia escrita em muitas línguas indo-européias antigas) era determinada pela palavra-chave, cujos sons se repetiam em outras palavras do texto (sendo que essa mesma palavra poderia nem ser mencionada no poema); cf. "Les anagrammes de Ferdinand de Saussure". – *Mercure de France*, 1964, II; cf. R. Jakobson. *Selected Writings*, vol. IV, Haia, 1966, pp. 606-607; 680-686. Na poesia moderna, com semelhante construção, a palavra-chave é mais freqüentemente mencionada, como se pode ver pela quadra de O. Mandelstam, construída à base da estrutura sonora da palavra-chave Vorôniej:

Pustí menyá, otdái menyá, Vorôniej –
Urônich ti menyá il provorônich,
Ti víronich menyá ili vernióch
Vorôniej – blaj, Vorôniej – vóron, noj.

A concepção desse tipo de organização sonora do verso, em que os sons decorrem da palavra-chave, permite passar do estudo do arranjo sonoro e das repetições sonoras como tais (estudadas por Andriêi Biéli e posteriormente por Óssip Brik e outros teóricos da Opoyaz) ao estudo da relação dessas repetições com o tema de dado poema. A palavra especial (chave) é, também aqui (como no conjunto da língua), o ponto de interseção das correlações sonoras e semânticas.

Capítulo 4

1. *"as causas mais imediatas do efeito artístico estão ocultas no inconsciente".* O significado do estudo dos processos inconscientes em face do estudo da arte que a cibernética vem empreendendo ultimamente é ressaltado por A. N. Kolmogórov em "Avtomati i jizn". – Sb. *Vozmójnoe i nevozmójnoe v kibernetike* (Autômatos e vida. – Col. *O possível e o impossível em cibernética*), Moscou, 1963.

2*. Cabe observar que há casos sugerindo justamente o contrário. Freqüentemente as crianças se envergonham das suas brincadeiras diante dos adultos e as ocultam até mesmo quando nelas não há nada de inadmissível. Especialmente quando as crianças brincam de adulto, a presença de estranhos as atrapalha e as deixa acanhadas. Pelo visto, aí estão presentes um traço da semelhança da brincadeira com as fantasias mais tardias e a raiz profundamente íntima da brincadeira.

3. *"a arte é alguma coisa como uma terapia".* Podem servir de curiosa ilustração desse círculo de idéias as cartas de Rilke, escritas no período em que ele discutia a possibilidade da terapia com ajuda da psicanálise, apontando que, para ele, a terapia só seria impossível se ele nunca mais voltasse a escrever nada. Cf. suas cartas de 24 de abril de 1912 a Emilia von Hebsattel (Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Wiesbaden, 1950, S. 349) e Lou Andreas-Salomé, da mesma data (R. M. Rilke. *Briefe aus den Jahren* 1907 bis 1914, Leipzig, 1933, S. 180). Um exemplo de crítica estética da psicanálise, originária de ponto de vista análogo, é o último ciclo de novelas de Salinger, cuja personagem central – o poeta Seymour – morre (apanha uma neurose e se suicida) após tentar um curso de terapia psicanalítica. Salinger contrapõe nitidamente a psicanálise vulgarizada pelos epígonos e à criação poética, entre cujos representan-

tes ele inclui o próprio Freud mas não os seus seguidores (Cf., em particular, J. D. Salinger. *Seymour – An Introduction* e *Raise High the Room Beaf, Carpenters*. Sobre o conjunto das concepções de Salinger e sua posição em face da psicanálise, cf.: E. V. Zavaksya, A. M. Pyatigorski. "Ótzvuki kulturi Vostoka v proizvedêniyakh J. D. Salinger" (Ecos da cultura do Oriente nas obras de J. D. Salinger), – *Narodi Azii i Afriki*. 1966, nº 3).

4*. Se os psicanalistas (Rank e Zachs) tiverem razão ao afirmar que o fundamento da obra de arte sempre se origina em um conflito humano universal (*qualquer* ambicioso seria um Macbeth), não dá para entender por que todas as formas de arte mudam tão rápido. Além do mais, a concepção psicanalítica reduz a forma, isto é, a especificidade da arte, a um ornamento, a um engodo, a *Vorlust*, ou seja, em vez de resolver o problema salta-se valentemente por cima dele.

5. *"o inconsciente em arte se torna social"*. Observações críticas dirigidas à psicanálise, parcialmente semelhantes às objeções de L. S. Vigotski, mais tarde redundaram em uma mudança substancial da concepção psicanalítica de arte, antes de tudo nos trabalhos de C. Jung. Cf. C. G. Jung. *Psychoanalyse und Dichtung*; C. G. Jung. *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zurique, 1946; M. Bodkin. *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford, 1934; cf., ainda, uma breve exposição das idéias estéticas de Jung nos livros: M. Varley. *Obschee literaturovédenie* (*Teoria geral da literatura*), M., 1957, pp. 167-171; K. Gilbert, G. Kuhn. *Istóriya estétiki* (*História da estética*), M., 1060, p. 596; sobre a estética psicanalítica, cf. ainda a referida antologia de M. Reider (red.). *Sovreminnaya kniga po estétike* (*O livro moderno sobre estética*). O empenho em superar os limites do pansexualismo de Freud caracteriza ainda diversos outros pesquisadores, que procuraram estudar a língua, a arte e outros sistemas semióticos do ponto de vista da teoria do inconsciente. Cf., em particular, E. Sapir. *Selected Writings in Language Culture and Personality*. Berkeley-Los Angeles, 1951.

Capítulo 5

1. *"criam imediatamente um isolamento da realidade absolutamente necessário e indispensável à impressão estética"*. O problema do isolamento, discutido em várias passagens deste livro, surge com especial agudeza diante de uma questão característica de várias modalidades de arte do século XX: a inclusão do objeto como fato e sem sofrer transformação na composição da obra de arte (cf. a inclusão no quadro, no

anúncio, etc., de pedaços de papel nas obras iniciais de Braque e Picasso; o uso da crônica de jornal no "cinejornal" por Dos Passos; o "cine-verdade" de Dziga Vietrov; cf. Dziga Vietrov. *Statii, dnievniki, zâmisli* [Artigos, diários, projetos], M., 1966, e seus modernos continuadores no Ocidente, etc).

2. *"é antes de tudo uma personagem não por força desse ou daquele caráter mas por força das características gerais da sua vida"*. No exemplar de S. M. Eisenstein está escrito a esse respeito na margem: "É correto tanto para a comédia de máscaras quanto para o teatro elizabetano." Uma observação: "Máscara? Comédia de máscaras?" feita anteriormente por Eisenstein para a passagem do livro em que se trata de uma comparação com uma figura de xadrez. Em Eisenstein, o interesse pelo teatro de máscaras se combina com a assimilação da experiência desse teatro nos seus filmes a partir de trama mexicana (as máscaras em um festejo popular) antes da segunda série do *Iván, o Terrível*. O papel dos animais na fábula ainda poderia interessar Eisenstein em função das metáforas animais, utilizadas para representar pessoas nos seus filmes incipientes (*A greve*, *Outubro*).

3. *"a personagem é apenas uma figura de xadrez"*. A concepção da personagem como uma figura de xadrez, ou seja, como ponto de intersecção de determinadas correlações estruturais, coaduna-se com concepção análoga do signo da língua natural na lingüística estrutural, a começar por Saussurre (*Curso de lingüística geral*) e do signo da linguagem formalizada da matemática. Por isso essa idéia apresenta interesse especial para a comparação semiótica da arte com outros sistemas de signos. Idéia semelhante Propp (depois de Vigotski) desenvolveu em sua obra sobre a estrutura morfológica do conto maravilhoso, cujos heróis são aí vistos como pontos de intersecção das funções.

4. *"a nossa fábula contém uma falha lógica"*. Sobre esta passagem do livro, no exemplar de S. Eisenstein, que freqüentemente escrevia observações para si em diferentes línguas, está escrito na margem: *"True to any art"* ("Verdadeiro para qualquer arte").

5*. A "moral" começou a desempenhar o mesmo papel em toda uma série de outras obras. Para elucidar o papel desse elemento, lembro a moral muito ilustrativa do *Dômik v Kolomne*, de Púchkin:

> – Alguma moral aí tem existência?
> – Não... ou terá: um pouco de paciência.
> Eis aí a moral: a meu ver,
> Arrranjar cozinheira de graça é arriscar;
> Quem homem coube nascer
> É inútil e estranho em saia se arrumar,

Porque algum dia ele vai ter
De barbear-se, o que não combina
Com a natureza feminina. Nada mais
Da minha estória arrancarás.

6. *"o tom especial do narrador"*. Para analisar a fábula, aqui se emprega a teoria do *skaz**, elaborada nos anos 20 pelos formalistas (primeiro por Borís Eikhenbaum) e já mais tarde por M. Bakhtin em sua análise do discurso no texto literário (cabe observar que também neste caso as conquistas teóricas da crítica literária caminhavam de mãos dadas com as conquistas práticas da literatura, que naqueles idos produziu protótipos insuperáveis do *skaz* nas obras de M. Zóschenko, I. Bábel e outros escritores).

Capítulo 6

1. *"... de estudo as fábulas de Krilov..."* Além da antiga bibliografia citada por Vigotski, veja-se sobre Krilov: N. L. Stepanov, *Krilov. Zhizn'i ivorchestvo* (*Krilov. A vida e a obra*), Moscou, 1949; do mesmo autor, introdução a *Russkaia basnia XVIII i nachala XIX veka* (*A fábula russa do século XVIII e princípios do XIX*), Leningrado, 1951; e *Mastertsvo Krilova-basnopistsa* (*A arte de Krilov fabulista*), Moscou, 1956, p. 154.

2. É notável o fato de homens com uma visão oposta da fábula se encontrarem com casos semelhantes. Cf. em Vodorov:

"A fábula 'A gralha e a raposa' mostra a habilidade e a destreza da raposa que consegue tomar o queijo da estúpida gralha. A idéia moral que dela se extrai – demonstrar que quem cede às palavras aduladoras é castigado – supõe uma lição prática e útil para as pessoas desavisadas. Mas, por outro lado, a arte do adulador está representada de maneira tão jocosa que não se chega a perceber a vileza da mentira. A raposa está quase no seu direito de enganar a gralha, cuja culpa reside na sua estupidez: a astúcia da raposa nos diverte e não sentimos nenhum desprezo por ela. Por isso, o riso que suscita em nós a néscia gralha não teria sido, em outras circunstâncias, muito moral. E se ri dela um menino, cujas tendências naturais são a mentira e a malícia, então a fábula dificilmente alcançará o seu objetivo." (Pp. 72, 73)

.............

* O *skaz* é um recurso da narrativa de característica predominantemente oral, através do qual se manifestam facetas variadas das falas de um narrador ou personagem, incorporando vozes diversas oriundas do universo da oralidade. (N. do T.)

A fábula "O cafetã de Trishka" é, na aparência, uma narração muito simples e divertida. Trishka vai recortando as mangas para colocar remendos nos cotovelos e depois corta as abas para fazer mangas. Mas, se alguém quiser explicar devidamente o significado dessa fábula, ver-se-á obrigado a tratar de temas que se encontram fora do âmbito dos conceitos infantis. O que o menino verá será a habilidade de Trishka como alfaiate; se aplicarmos a fábula à vida infantil, despojá-la-emos de seus elementos satíricos. "O pedagoguischeskrom znachenii basen Krilova". *Zhurn. Minva nar. prosv.* [Sobre o valor pedagógico das fábulas de Krilov. *Revista do Ministério de Instrução Pública*], 1863, dezembro, p. 74) (p. 154).

3. *"... e o momento da vitória em um plano representa o momento da derrota em outro"*. Nessa passagem da monografia de Vigotski, Eisenstein anotou em seu exemplar: *Usual in a good construction* ("É habitual numa boa construção") (p. 156).

4. *"... o canto do galo vem a ser oportuno..."* Na mitologia histórica comparativista, o canto do galo era entendido antes de tudo como um antigo símbolo mitológico que se pode encontrar em diferentes povos. A interpretação emocional que aqui se oferece não pode explicar a sua origem, embora possa mostrar-se correta quando aplicada a alguns casos posteriores de sua utilização. (p. 164).

5. *"... o segredo do artista consiste em destruir o conteúdo pela forma"*. Sobre a interpretação do termo *forma*, veja-se o capítulo seguinte, particularmente pp. 217-218. Essa idéia de L. S. Vigotski acerca da contradição entre forma e conteúdo despertou grande interesse em S. M. Eisenstein, que sublinhou todas as passagens do livro que se referem a esse problema no exemplar recentemente encontrado em seu arquivo (p. 183).

Capítulo 7

1. *"... os elementos básicos de... qualquer nova novela já foram suficientemente elucidados..."* Aqui e mais adiante Vigotski recorrerá amplamente aos resultados de investigação da estrutura da novela nos trabalhos dos representantes da escola formal (p. 177).

2. *"Eis essas quatro linhas..."* Na edição atual, os desenhos 1-6 foram reconstituídos pelo manuscrito de Vigotski encontrado por N. I. Kleiman no arquivo de S. M. Eisenstein (p. 180).

3. *"... a disposição artificial das palavras, que as transforma em versos..."* Atualmente, essa idéia, na sua aplicação à sintaxe, pode ser expressa em termos mais precisos: na oração construída de acordo com as

normas da sintaxe usual, proíbe-se a disposição das palavras na qual as que estejam gramaticalmente relacionadas de modo direito umas com as outras se vejam separadas por outras não relacionadas com elas; essa proibição não se observa na linguagem poética.

4. *"... as chamadas digressões de Ievguiêni Oniéguin constituem, evidentemente, a própria essência e o procedimento estilístico básico da construção de todo o romance, são a melodia de seu enredo".* Com relação às análises das digressões de *Ievguiêni Oniéguin*, cumpre assinalar que sua função é examinada pormenorizadamente – numa forma artística, na qualidade de digressões análogas na novela de Louis Aragon *La Mise à mort*, Paris, 1965. A própria novela de Aragon é construída como uma série de digressões semelhantes, nas quais o autor ressalta sua orientação no sentido da estrutura de Ievguiêni Oniéguin, abundantemente citado na novela (nesse caso, a orientação coincide com uma volta aos princípios da prosa surrealista, com uma possível influência do *nouveau roman*). Ver também a análise que Vigotski faz de Ievguiêni Oniéguin nas pp. 326-337.

5. *"Assim procede o estudioso do verso quando quer elucidar as leis do ritmo..."* Refere-se à metodologia, elaborada em particular nos trabalhos de B. V. Tomashevski e G. A. Shengueli (e ultimamente desenvolvida nos trabalhos de A. N. Kolmogorov), nos quais a análise estatística dos tipos rítmicos das palavras da língua corrente serve de base para pôr de manifesto aquilo que é específico para um dado poeta (por exemplo, quando se estuda a diferença entre o iambo do poeta dado e o iambo "calculado" ou "ideal" que se pode construir partindo unicamente das regularidades rítmicas da língua, sem recorrer a outros dados complementares).

6. As noções que Vigotski oferece sobre a composição da novela apresentam um interesse excepcional para os ulteriores intentos de formalização dos modelos de novela, os quais podem apoiar-se igualmente nos procedimentos, elaborados na lingüística moderna, de representação da estrutura sintática que distinguem a estrutura, com interseção de setas que unem as palavras interdependentes, e a estrutura sem essa interseção (projetiva). Nesses termos, a "não-projetividade" (ou seja, o complexo entrelaçamento de episódios, no qual, entre os eventos vinculados por relações temporais e causais, se inserem outros que não mantêm essas relações) é típica de obras de arte do século XX, como os filmes de Fellini (*Oito e meio*), Bergman (*Morangos silvestres*), Alain Resnais (*O ano passado em Marienband*, *A guerra acabou*), o teatro de A. Miller (*Depois da queda*), os romances de Faulkner. Assinale-se que nas edições posteriores de seus romances de composição particularmente complexa (*The Sound and the Fury*, *Absalom, Absalom!*) o próprio Faulkner incluiu a descrição de sua "disposição" (segundo a terminologia de Vigotski) (p. 191).

7. *"... os acontecimentos na narração não se desenvolvem em linha reta..."* Aqui Vigotski introduz de fato a distinção entre o tempo real e o tempo literário, estudado posteriormente em numerosos trabalhos, em particular os dedicados à obra de autores do século XX; cf. um enfoque parecido desse problema em: G. Muller, *Die Bedentung der Zeit in der Erzahlungskunst*, 1946, Bonn; cf. também: E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, Zurich, 1939; G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Edinburgh, 1949, Paris, 1950, Paris, 1964. Um problema parecido, em sua aplicação à literatura russa antiga, foi estudado nos artigos de D. S. Lijachov. Vejam-se: D. Lijachov, "Vremia v proizvedeniaj russkogo fol'klora". – *Russkaia literatura* (O tempo nas obras do folclore russo. *Literatura russa*), 1962, n. 4, pp. 32-47; D. S. Lijachov, "Epicheskoye vremia russkij bilin". – *Svornik v chest' akad. B. V. Grekova* (O tempo épico nas 'bilinas' russa. *Recomplicação em hora do acadêmico B. V. Grekov*), Moscou-Leningrado, 1952, pp. 55-63; D. S. Lijachov, "Iz nabliudenii nad leksikoi 'Slova o polku Igoreve'". – *Izvestiya Otdeleniya literaturi i yazika AN SSSR* (Observações sobre o léxico do 'Cantar das hostes de Ígor'. *Notícias da Seção de Língua e Literatura da Academia de Ciências da URSS*), vol. VIII, 1949, fasc. 6, pp. 551-554; cf. V.V. Ivánov, V. N. Toporov, *Slavianskive yasikoviye modeliriruyuschiye semiotcheskiye sistemi* (*Sistemas semióticos de modelação das línguas eslavas*), Moscou, 1965, pp. 188 ss.; V. V. Ivánov, V. V. Toporov. "K opisaniyu nekotorij ketskij semioticheskij sistem". *Uchoniye zapiski tartuskogo gosudarstvennogo univesiteta. Trudi po znakovim* (Em torno da descrição de alguns sistemas semióticos de modelação das línguas. *Memórias da Universidade de Tartu. Trabalhos sobre sistemas de signos*), vol. II, Tartu, 1966, p. 122; V. V. Ivánov, "Problemi vremeni v nauke i iskusstve XX veka". *Simpozium "Tvorchestvo i nauchnii progress* (Problemas do tempo na arte e na ciência do século XX. *Simpósio "Criação artística e progresso científico"*), Leningrado, 1966, p. 24; J-P. Sartre, "A propos de 'Le bruit et la fureur": la temporalité chez Faulkner". *La Nouvelle Revue Française*, 52, 1939, pp. 1057-1061; 53, 147-151 (tradução inglesa em William Faulkner, *Three Decades of Criticism*, Nova-York-Burlingame, 1963, pp. 225-232). Uma representação gráfica da estrutura da obra que muito se aproxima das idéias de Vigotski foi oferecida posteriormente por Eisenstein, que assinalou que "exemplos clássicos russos de semelhante narração não-consecutiva podem ser: 'O disparo', de Púchkin, que começa pela metade, 'Alento aprazível', de Iv. Bunin e um número incalculável de outras obras" (S. M. Eisenstein, "Neravnodushnaia priroda". – *Izbraniye proizvedeniya* (A natureza não-indiferente. – *Obras escolhidas I*, vol. 3, Moscou, 1964, p. 311). A citação de "Alento aprazível" pode

dever-se ao fato de Eisenstein, que mantinha relações amistosas com Vigotski, conhecer muito bem o seu manuscrito sobre a psicologia da arte.

8. *"A dominante do nosso conto é, evidentemente, o 'leve alento'."* O conceito de dominante, que Vigotski introduz aqui, é um dos conceitos mais importantes da lingüística e da teoria da literatura estruturais; cf. B. M. Eijenbrum, *Melodika stija* [A melódica do verso], Petrogrado, 1922.

9. *"... é sumamente sintomático para o efeito emocional de toda obra o sistema de respiração..."* Diferentemente de obras anteriores que assinalam a relação existente entre respiração e percepção estética (cf. G. Santayana, *The Sense of Beauty*, Nova York, 1896, p. 56), L. S. Vigotski pretendeu comprovar experimentalmente essa hipótese. No entanto, os resultados dos experimentos descritos de nenhum modo podem ser considerados definitivos. Uma das maiores dificuldades com que se tropeça é a de separar os mecanismos que podem determinar o ritmo da respiração em função dos mais diversos fatores (influência emocional da obra, estrutura sintática desta última etc.).

Capítulo 8

1. *"o rei nessa interpretação é transformado pela montagem no oposto heróico do próprio Hamlet".* Essa idéia foi formulada no estudo sobre Hamlet, *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.*

2. Entre essas tentativas estão, por exemplo, *"a de esclarecer certas particularidades da construção de* Hamlet *a partir da técnica de construção da cena em Shakespeare".* Sobre a cena no teatro shakespeareano, cf.: A. A. Smírnov. *Shakespeare*, L.-M., 1963, pp. 35 ss.

3. *"é preciso partir dela [da tragédia] na forma não interpretada".* A primeira tentativa de partir de *Hamlet* "na forma não interpretada" e abordar a peça "do jeito que ela é" realizou-se no referido estudo de Vigotski sobre *Hamlet.*

4. *"Shakespeare... complexifica esse caráter para melhor chegar à concepção... da fábula".* Sobre os aspectos artificiais da construção das peças de Shakespeare, cf.: B. L. Pasternak. "Zamiétki k pierevódam shekspírovskikh traguédii" ("Notas sobre as traduções das tragédias de Shakespeare"). *Literatúrnaya Moskvá*, M., 1959, pp. 799-800.

5. *"comparando a saga de Hamlet com a tragédia de Shakespeare".* Nos estudos mais modernos sobre Shakespeare, estão minuciosamente estudadas as questões da ligação de *Hamlet* com seus precursores quer na saga de Hamlet, quer na tragédia de Kyd. Cf.: I. A.. Aksiônov. *Shakespeare*, M., 1937; cf., ainda, a bibliografia sobre Shakespeare, adiante indicada, no comentário ao ensaio de Vigotski sobre *Hamlet.*

6. *"todos os acontecimentos aparecem medidos em um tempo convencional".* Aqui se emprega, para a análise da tragédia, a concepção do tempo cênico, diferente do tempo vivido. Cf. o que acima foi dito sobre a análise do tempo na novela.

7. *"O absurdo se desvia, como por efeito de um pára-raios."* A análise da correlação entre sentido e absurdo na tragédia é de especial importância para a moderna teoria do teatro, na qual o problema do emprego cênico do absurdo foi colocado por Ionesco, Beckett, Albee (este vê o antecessor mais nítido desse teatro em Tchékhov, cf. *As três irmãs*; fontes ainda mais distantes de alguns aspectos do "antiteatro" poderiam ser procuradas em Aristófanes). Na análise de Vigotski, é essencial que o absurdo em Shakespeare é visto como um "pára-raios" para salvar o sentido (à diferença de algumas peças modernas, nas quais esse equilíbrio entre absurdo e sentido é perturbado em favor do absurdo, o que os teóricos do antiteatro declaram com freqüência).

Capítulo 9

1*. Ultimamente, entre os psicólogos o prof. A. K. Borsuk tem defendido a lei do menor esforço. "As vivências estéticas são aquelas que estão condicionadas ao processo de orientação que as integra e se realiza segundo a lei do menor esforço" ("'Estetítcheskoe' i 'priekrásnoe' v osveschênii biopsikhológuii" ["O 'estético' e o 'belo' à luz da biopsicologia"]. – Col. *Voprόssi vospitâniya normálnovo i defektívnovo rebionka*. M-Pg., GIZ, p. 31). Neste caso, porém, um teorema geométrico suscitaria o supremo prazer estético, já sem falar de um telegrama de negócios bem redigido. E por que a vivência estética suscita semelhante emoção?

2. *"Esse raciocínio, sumamente ingênuo em termos psicológicos, pode vir a ser verdadeiro se aplicado à disposição prosaica das idéias."* Essa diferenciação diz respeito, particularmente, à chamada "divisão atual" da oração, na qual o primeiro lugar é ocupado por uma palavra (ou grupo de palavras) que exerce função específica para o falante.

3. *"a contraposição dos sentimentos lhe parece necessariamente própria da impressão estética".* A combinação dos princípios trágico e cômico já se observa nos estágios mais primitivos da arte, particularmente quando se ri da morte. Cf. V. Propp. "Rituálni smiekh v folklore" (O riso ritual no folclore). – *Utchônie zapiski Leningrádskovo gossudárstvennovo universiteta*, nº 46, L., 1939; P. Bogatyrev. "Les jeux dans les rites funèbres en Russie subcarpatique". – *Le monde slave*, N. S.,

Zaúm, 1926; R. Jakobson. "Medieval Mosk. Mystery (The Old Czech Unguentarius), *Studia philologica et literaria in honorem L. Spitzer*, Bern, 1958, p. 262; S. M. Eisenstein. "Montaj" (Montagem). – *Ízbrannie proizvedeniya*, t. 2, M., 1964, pp. 364-366 (sobre a festa mexicana do "Dia da Morte", filmada por Eisenstein no filme não concluído); A. Dundes. "Summonimg deity through ritual fasting". – *The American Imago*, vol. 20, 1963, nº 3, p. 217. No referido artigo (p. 807), Pasternak faz uma interpretação semiótica do rir-se da morte aplicada aos finais das tragédias de Shakespeare.

4. *"catarse"*. Idéias semelhantes podem ser encontradas não só na poética grega antiga (em Aristóteles), como também na poética hindu, na teoria das raças.

Capítulo 10

1. *"iâmbico tetrâmetro"*. Uma definição mais rigorosa do iâmbico consiste em exigir que, sendo a palavra estruturada em sílaba forte (par), o acento deve incidir sobre a sílaba forte. Sobre o iâmbico, veja-se: A. Prókhorov. "Matematítcheski analiz stikhá" (A análise matemática do verso). – *Naúka i jizn*, 1964, nº 6, pp. 152-153.

2. *"a delimitação precisa dos conceitos de medida e ritmo..."*. No que tange à análise de metro e ritmo, ultimamente vários estudiosos vêm fazendo objeções à concepção de ritmo como mera transformação do metro. Por si só, o ritmo é uma força ativa, que participa da construção de toda a obra (cf. K. Taranovski. "Osnovníe zadátchi statistítcheskovo izutchêniya slavyanskovo stikhá" (Metas básicas do estudo estatístico do verso eslavo). – Col. *Poetica. Poetyka. Poetika,* II, The Hague – Paris – Warszawa, 1966). Assim, por exemplo, em "O Poema do Fim", de Marina Tsvetáieva, que tem várias partes escritas em metros diferentes (iâmbico, coreu, dactílico, anfíbraco, dólnik), domina um princípio único de organização, pelo qual hífens e acentos destacam na linha as duas primeiras sílabas que devem ser seguidas de intervalos polissílabos átonos (ou partes polissílabas átonas de rimas de dois pés). A estrutura de todo o poema é determinada pela interação de ritmo e metro em sentido amplo. (*Dólnik*: modalidade do verso tônico, trissílabo, com uma ou duas sílabas átonas – N. do T.)

3. *"O poema se baseia na fusão de duas oposições extremas."* Análise análoga de textos folclóricos, estruturados na fusão de oposições (por exemplo, primavera e verão, etc.), encontramos em muitos estudos de Potiebnyá, como a análise da canção ucraniana de primavera. A. A. Potiebnyá: *Slovo o polkú Ígorieve. Obyasnênie malorrúskoi piésni XVI veka* (*O dito do exército de Ígor. Explicação da canção ucraniana do século XVI*), Khárkov, 1914, p. 215.

4. *"a arte verdadeira transforma a impressão nela inserida"*. Essas idéias foram realizadas especialmente para avaliar a deformação das proporções na representação artística. As limitações da representação desproporcional dos objetos foram ressaltadas por Eisenstein, que escreveu a respeito: "A representação do objeto em proporções efetivamente (absolutamente) próprias dele é, evidentemente, apenas um preito da lógica ortodoxa, formal, da subordinação à ordem inviolável das coisas. Tanto na pintura quanto na escultura ela volta periódica e invariavelmente nos períodos de implantação do absolutismo, modificando a expressividade da desproporção arcaica na regular 'escala hierárquica' da harmonia burocraticamente estabelecida. O realismo positivista não é, de modo algum, uma forma correta de percepção. É mera função de determinada forma de ordem social depois do absolutismo estatal que implanta a unanimidade de pensamento estatal. É uma uniformização ideológica, que medra metaforicamente nas fileiras de uniformes dos regimentos da guarda imperial..." – S. M. Eisenstein. "Por trás da cena". – *Ízbrannie proizvedêniya*, t. 2, M., 1964, p. 288.

5. *"No drama de Tchékhov... foram suprimidos todos os traços que podiam motivar com o mínimo de racionalidade e concretude possível a aspiração das três irmãs de irem para Moscou."* A análise sugerida de *As três irmãs* é especialmente importante do ponto de vista da questão do sentido específico e do absurdo, atual para o teatro contemporâneo.

6. *"... a dualidade... da emoção do ator... autoriza a estender ao teatro a forma da catarse"*. Essa interpretação da psicologia da emoção do ator é muito importante para superar os preconceitos, amplamente vigentes, baseados na interpretação incorreta das profundas idéias de Stanislavski.

Capítulo 11

1. *"O mundo deságua no homem pela boca larga de um funil."* Não faz muito, a hipótese da possível relação entre as premissas fisiológicas da arte e o "princípio do funil" foi reproposta por L. S. Salyamon, para quem "o fenômeno há muito conhecido por 'princípio do funil' ou 'princípio da via comum' pode ser arrolado para explicar algumas premissas da atividade estético-emocional do homem" (L. S. Salyamon. "O vozmójnikh fiziologuítcheskikh predpossílkakh emotsionálnoi deyátelnosti

tchelovieka" (As possíveis premissas fisiológicas da atividade emocional do homem). – *Simpozium po kompléksnomu izutchêniyu khudójestvennovo tvórtchestva. Tezisi i annotatsii.*, L., 1963, pp. 20 ss.). Cf., ainda, A. A. Potiebnyá sobre a linguagem: A. A. Potiebnyá. *Iz zapíssok po teórii sloviésnosti* (*Notas sobre teoria da literatura*), Khárkov, 1905, p. 644.

2. *"A arte é o social em nós."* É provável que a esta passagem se refira a seguinte digressão sobre a relação entre arte e moral, encontrada nos escritos de Vigotski: "Em termos sociais, a arte é um complexo processo de equilíbrio com o meio. Como o (equilíbrio) biológico, nasce do desconforto e visa a superar esse desconforto; só na psicologia social revela-se plenamente o sentido prático da arte. Seu papel pedagógico não se reduz, absolutamente, a servir a determinados objetivos morais e, com Ievlakhov, estamos dispostos a reconhecer a "criação como antimoralidade" (A. Ievlakhov. *Vediênie v filosófiyu khudójestvennovo tvórtchestva* [*Introdução à filosofia da criação artística*], t. II, Varsóvia, 1912, p. 122). Seria mais correto dizer que a arte mantém relações muito complexas com a moral, e há todas as chamas para pensar que é mais provável e freqüente entrar em contradição com esta do que caminhar passo a passo com ela. Isto se deve à própria essência desses dois campos. A moral é o que em nós está sujeito a um freio; a arte dá vazão justamente à nossa natureza indômita: "Finalmente é hora de dizer direta e abertamente: a arte não contém nada de nobre, nada de elevado em sentido moral; ao contrário, na sua essência ela é a negação absoluta de qualquer moral." (P. 190) Entretanto, o mesmo autor comete um imenso equívoco ao afirmar que a "criação é anti-social". Aqui ele parte do fato de que os interesses da arte e da sociedade divergem, interpreta essa divergência como primordial e fundamental, e tende a ver as raízes da arte na criação individual. Mas entender a coisa assim significa entender com extrema ingenuidade as relações recíprocas entre arte e vida e não perceber a função social sumamente complexa desempenhada pela arte. Esta, no dizer de Pliekhánov, pode ser diametralmente oposta à vida e suscitar ao citadino uma excepcional alegria na contemplação de uma paisagem; ela pode superar precisamente aqueles aspectos do nosso ser que não se concretizaram na vida nem encontraram aplicação. E também neste caso ela sempre permanece profundamente social.

Vigotski desenvolveu convincentemente a idéia da função social da arte no texto deste livro. No que concerne à interpretação banal da relação entre arte e moral, que Vigotski critica reiteradamente, a referência a Ievlakhov é aqui mais ou menos casual. Ele teria bem mais razão caso se referisse a Kierkgaard, que analisou minuciosamente o problema da correlação entre o ético e o estético e considerava essa duas vias inteiramente diversas (o mesmo problema, que inquietou permanentemente os maiores poetas russos, é discutido em muitos artigos de Blok, em cujo diário Kierkgaard também é mencionado, e no melhor artigo de M. Tsvietáieva, "Iskusstvo pri sviete sóviesti" (A arte à luz da consciência).

3. *"Através da consciência penetramos no inconsciente"*. A correlação entre o consciente e o inconsciente na arte e outras formas de atividade criadora do homem vem sendo atualmente estudada com especial atenção em função das primeiras experiências de estudo cibernético da criação artística (cf. 21). Nos trabalhos do próprio Vigotski, escritos após o presente livro, o mesmo problema é estudado com base em matéria da língua natural e outras formas superiores de atividade psíquica, que se automatizam (tornam-se inconscientes) em determinada etapa e em seguida pode-se tomar consciência deles (ou seja, cria-se a possibilidade de dirigir esses programas de comportamento inconscientes). Cf.: L. S. Vigotski. *O desenvolvimento das funções psíquicas superiores*, Moscou, 1960.

4. *"a arte... na criança"*. O problema da psicologia da criação na criança e da linguagem infantil esteve no centro da atenção de Vigotski nos anos 20 e 30. Foi justamente nesse campo que ele produziu os estudos que lhe deram fama mundial. Cf. *Pensamento e linguagem*, Moscou, 1956.

5. *"Sem a nova arte não haverá o novo homem."* Alguns dos últimos trabalhos de Vigotski sobre o papel dos signos na direção do comportamento (cf. 2) foram um desenvolvimento do programa de pesquisas esboçadas nas últimas frases deste livro.

Obras sobre Vigotski

A. N. Leôntiev e A. R. Luria. "As Concepções Psicológicas de Vigotski", in L. S. Vigotski. *Ízbrannie psikhologuítcheskie issliédovaniya* (*Seleta de estudos psicológicos*), Moscou, 1956, pp. 4-36.

V. N. Kolbanovski. "O psikhologuítcheskikh vzglyádakh L. S. Vigotskovo" (As concepções psicológicas de L. S. Vigotski), *in Voprosi psikhológuii* (*Questões de psicologia*), 1956, nº 5, pp. 104-133.

Jerom S. Bruner. *Introduction to: L. S. Vygotsky. Thought and Language*, Cambridge, Mass., 1962.

J. Piaget. *Comments to Vygotsky's critical remarks concerning. - The Language and Thought of the Child*, Cambridge, Mass., 1962.

U. Weinreich. *Review: Thought and Language by L. S. Vygotsky. - American Antropologist*, 65, 1963, nº 6, pp. 1401-1404.

S. Siendieróvitch. "Funktsionálni análiz iskusstva" (Análise funcional da arte) *in Voprósi literaturi*, 1966, nº 3, pp. 209-215 (resenha da primeira edição de *Psicologia da arte*).

Perpassa toda a obra de Vigotski como *leitmotiv* o interesse pelo discurso e o signo, pela correlação entre intelecto e emoção, indivíduo e coletividade. Por isso sua monografia *Psicologia da arte*, dedicada precisamente a esses problemas com base em matéria da arte do discurso, é de grande interesse não só em si mesma mas também como elo do desenvolvimento da obra desse grande cientista.

A primeira edição de *Psicologia da arte* baseou-se no texto datilografado do livro, que Vigotski preparou para publicação. Durante a redação, o texto sofreu cortes insignificantes em função de citações sem importância maior. Ao preparar-se a segunda edição, o texto foi cotejado com o

manuscrito datilografado e passado a limpo pelo próprio Vigotski, e encontrado nos arquivos de S. M. Eisenstein por N. I. Kleiman. Nos comentários à segunda edição foram incluídas notas de Vigotski, assinaladas por asteriscos.

O texto da monografia sobre *Hamlet* foi cotejado com os cadernos de manuscritos de Vigotski.

O autor destas notas e a editora apresentam sinceros agradecimentos a Yu. N. Popov e N. A. Sviertchkov, que desenvolveram um grande trabalho de preparação da primeira edição.

Bibliografia

1. K. Marx. Introdução (*Manuscritos econômicos* de 1857-1858). K. Marx e F. Engels. Obras, t. 12 (ed. russa).
2. K. Marx. *Crítica à economia política*. "Prefácio". K. Marx e F. Engels. Obras, t. 13 (ed. russa).
3. K. Marx. *A ideologia alemã.* K. Marx e F. Engels. Obras, t. 13 (ed. russa).
4. F. Engels. "Carta a Mehring, de 14.7.1893". *Obras*, t. 3 (ed. russa).
5. Aikhenvald, Yu. "Pokhvala prázdnosti" (Elogio do ócio). Col. de artigos, Moscou, Kostri, 1922.
6. Aikhenvald, Yu. *Siliuéti rússkikh pissátelei* (Silhueta de escritores russos), Vip. 1, M. Naútchnoe slovo, 1908.
7. Aikhenvald, Yu. *Etiudi o západnikh pissátelyakh.* (Estudos de escritores ocidentais). M. Naútchoe slovo, 1910.
8. Aristóteles. "Poética", *Os pensadores*, v. IV, Abril Cultural, São Paulo, 1973.
9. Askóldov, S. "Forma i soderjânie v iskusstve slova" (Forma e conteúdo na arte da palavra). – *Literatúrnaya misl*, sb. 3, L., ed. Misl, 1925.
10. Bally, C. *Frantzúskaya stilístika* (A estilística francesa), M., Ed. Inostrânnaya Literatura, 1961.
11. Balmont, K. *Poéziya kak volschebstvó* (A poesia como magia), M., ed. Skorpion, 1915.
12. Bátiuchkov, F. D. *Istóriya rússkoi literaturi* XIX veka (História da Literatura Russa do séc. XIX), t. 4, cap. 9, Ed. Mir.
13. Bielinski, V. G. "Gamlet, drama Shekspira" (*Hamlet*, drama de Shakespeare). – *Sobrânie sotchinênii v 3-kh tomákh*, t. 1, M., 1948.

14. Biéli, Andriêi. "Poéziya Bloka" (A poesia de Blok). – *Vetv*. Col. do Clube de Escritores Moscovitas. Ed. Sévernie Dni, M., 1917.
15. Biéli, Andriêi. *Simvolizm, Kniga statiêi* (O simbolismo. Livro de artigos), M., ed. Mussaget, 1910.
16. Börne, L. "Gamlet Shekspira" (O *Hamlet* de Shakespeare). – *Pôloe sobranie sotchinênii v 3-kh tomákh*, t. 3, P., 1899.
17. Börne, L. "Iz moevo dnevniká. Razgovóri" (Meu diário de conversas). – *Pôlnoe sobrânie sotchinênii v 3-kh tomákh*, t. 3., 1899.
18. Biékhtierev, V. M. *Kollektívnaya refleksológuiya* (Reflexologia coletiva), P., Ed. Kolos, 1921.
19. Biékhtierev, V. M. "Lítchnost khudójnika v refleksologuítcheskom izutchênii". (A personalidade do artista estudada pela reflexologia). – *Arena. Teatrálni almanakh pod redátsiei Ev. Kuznietsov*. Pg., Vrêmia, 1924.
20. Blonski, P. *Pedagógika*. M., ed. GIZ. 1922.
21. Brandes, G. *Shakespeare. Sua vida e sua obra* (edição russa), t. 2, M., 1901.
22. Briússov, V. "Sintétika poezii" (Síntese da poesia). – *Problemi poétiki. Sb. statiêi por red. V. Ya. Briússova*, M.-L., *Zemlyá e fábrika*, 1925.
23. Bühler, K. "Dukhóvnoe razvítie rebeonka" (O desenvolvimento intelectual da criança). M., ed. Nóvaya Moskvá, 1924.
24. Bücher, K. "Rabota i ritm" (O trabalho e o ritmo), M., ed. Nóvaya Moskvá, 1923.
25. Vieressáiev, V. V. *Jivaya jizn. p. I. O Dostoievskom i Lve Tolstom* (A vida viva. Parte I. Sobre Dostoiévski e L. Tolstói), M., ed. Kuchnerev e Co, 1911.
26. Viessielovski, A. "Tri glavi iz istorítcheskoi poétiki" (Três capítulos da poética histórica). *Sobr. sotch*., t. 1, Spb., 1906.
27. Vodovózov, V. "O pedagogítcheskom znatchenii bassen Krilova" (O sentido pedagógico das fábulas de Krilov). – *Jurnal Ministérstva naródnovo prosveschêniya*, 1862, nº 12.
28. Volkenstein, V. *Dramatúrguiya. Métod issliédovaniya dramaturguítcheskikh proizvedênii* (Dramaturgia. Método de estudo das obras de dramaturgia), M., ed. Nóvaya Moskvá, 1923.
29. Wundt, W. *Fundamentos de psicologia fisiológica* (ed. russa), t. 3., Spb.
30. Hamann, R. "Estética". *Problemi estétiki*, M., 1913.
31. Hausenstein, W. *Iskusstvo i óbschestvo* (Arte e sociedade), M., Nóvaya Moskvá, 1923

32. Hausenstein, H. *Ópit sotsiológuii izobrazítelnovo iskusstva* (Experiência em sociologia das artes figurativas), M., Nóvaya Moskvá, 1924.
33. Hennequin, E. *Experiência de construção de uma crítica científica* (Estopsicologia) (ed. em russo), Sbp., *Rússkoe bogatstvo*, 1892.
34. Gershenzon, M. *Vidênie poeta* (A visão do poeta), M., 1919.
35. Gornfeld, A. *Boevíe ótkliki na mírnie témi* (Ecos bélicos em temas pacíficos), L., ed. Kolos, 1924.
36. Gornfeld,, A. *Múki slova. Pámyati Púchkina* (As angústias da palavra. Lembranças de Púchkin), Spb., ed. Svetchok, 1906.
37. Gornfeld, A. *O tolkovânii khudójestvennovo proizvedêniya* (A interpretação da obra de arte), Spb., Rússkoe Bogatstvo, 1912, fevereiro.
38. Gornfeld, A. Putí tvórtchestva. *Statii o khudójestvennom slove*, Pg., Kolos, 1922.
39. Grigóriev, Apollon. *Velikii tráguik.- Rasskaz iz knigui: "Odisseya o poslédnom românlike"* (Um grande trágico. História tirada de livro: *Odisséia sobre o último romântico*), M., Universálnaya Biblioteka, 1915.
40. Grigóriev, Apollon. "Ofélia". *Pólnoie sobr. sotch. i píssem v 12-i tomákh*, 1915.
41. Grigóriev, M. S. *Vediênie v poétiku* (Introdução à poética), parte 1, M., 1924.
42. Gross, K. *Duchévnaya jizn rebeonka* (A vida espiritual da criança), Kíev, 1916.
43. Guyeau, Jean Marie. *Iskusstvo s tótchki zrêniya sotsióloguii* (A arte do ponto de vista da sociologia). Spb., ed. L. F. Pantelêiev, 1891.
44. Darwin, Charles. *O virajênii oschuschênii u tcheloveka i u jivótnikh* (A expressão das sensações no homem e nos animais). Spb., 1896.
45. Dowden, E. *Shakespeare. Estudo crítico do seu pensamento e da sua obra*. (Ed. em russo). Spb., ed. Slavyanskaya Petchátnya, 1880.
46. James, W. *A diversidade da experiência religiosa* (ed. em russo), M., ed. Rússkaya Misl, 1910.
47. Diderot. "Paradoxo sobre o comediante" (citado pela tradução de *Os pensadores*, Abril Cultural, A. P., 1973).
48. Ievlakhov, A. *Vediênie v filosófiiu khudójestvennovo tvórtchestva. Ópit istóriko-literatúrnoi metodológuii* (Introdução à filosofia da criação artística. Experiência de metodologia histórico-literária), t. 1, Varsóvia, 1910.
49. Iermakov, Iv Dm. *Ótcherki po análizu tvórtchestva N. V. Gógolya* (Esboços de análise da obra de N. V. Gógol), M-Pg., GIZ, 1923.

50. Iermakov, Iv. Dm. *Etiudi po psikhológuii tvórtchestva A. S. Púchkina. – Ópit organítcheskovo ponimâniya "Dómika v Kolomne", "Proroka" e málenkikh traguédii* (Estudos da psicologia da criação de A. S. Púchkin. Experiência de interpretação orgânica de "Dómika Kolomne", "Proroka" e das pequenas tragédias), M-Pg., 1923.
51. Jirmunski, V. *Vediênie v métriku. Teóriya stikhá* (Introdução à métrica. Teoria do verso), L., ed. Academia, 1925.
52. Jirmunski, V. *Vopróssi teórii literaturi* (Questões de teoria da literatura). *Stati* (artigos) de 1916-1926, L., ed. Academia, 1928.
53. Jirmunski, V. *Zadátchi poétiki. – Zadátchi i métodi izurtchêniya iskusstva* (As tarefas da poética. Tarefas e métodos de estudo da arte), Pg., ed. Academia, 1924.
54. Jukovski, V. A. *Sotchineniya.* (Obras), M., ed. Goslitizdat, 1954.
55. Ivánov, Vyatch. *Bórozdi i miéji. Ópiti estetítcheskie i kritítcheskie* (Sulcos e limites. Experiências estéticas e críticas), M., ed. Mussaget, 1916.
56. Ivánov, Vyatch. *Po zviózdam* (Pelas estrelas), Spb., ed. Ori, 1909.
57. Ivanovski, B. *Metodológuiya vvediênie v naúku i filosófiiu* (Metodologia de introdução à ciência e à filosofia), 1923.
58. Izmáilov, A. A. *Statya v pólnom sobranii sotchiniênii A. P. Tchékhova (*Artigo nas *Obras completas* de A. P. Tchékhov), t. 22, Pg., 1918, pp. 264-265.
59. Kallach, V. V. "Lirítcheskie stikhotvorêniya i básni Krilova" (Os poemas líricos e as fábulas de Krilov), em I. A. Krilov. *Pólnoie sobrânie sotchiniênii*, t. 4, Spb., ed. Prosvieschênie, 1905.
60. Keniêvitch, V. *Bibliografítcheskie i istorítcheskie primietchâniya k básnyam Krilova* (Notas bibliográficas e históricas às fábulas de Krilov), Spb., 1868.
61. Kirpítchnikov, A. I. *Ótcherki po istórii nóvoi rússkoi literaturi* (Esboço de história da nova literatura russa), Spb., 1896.
62. Croce, B. *Estética como ciência da expressão e como lingüística geral* (ed. em russo), M., 1920.
63. Krutchônikh, A. *Deklarátsiya zaúmnovo yaziká* (Declaração da linguagem do zaúm), Baku, 1921.
64. Külpe, O. *Vvediênie v filosófiiu* (Introdução à filosofia), Spb., 1908.
65. Külpe, O. *Nóvie idei v filosófii* (Novas idéias em filosofia), col. 16. *Psicologia do pensamento*, Spb., ed. Obrazovânie, 1914.
66. Lazurski, A. F. O vliyanii razlítchnovo tchtiêniya na khod assotsiatsii' (A influência de leitura vária sobre o processo de associações), *Nievrologuitcheskii viestnik*, t. 8, Vip., 3, 1900.

67. Lazurski A. F. *Psikhológuiya óbschaya i eksperimentálnaya* (Psicologia geral e experimental), L., 1925.
68. Lalo, C. *Vvediênie v estétiku* (Introdução à estética), M., ed. Trud, 1915.
69. Lunatcharski, A. V. *K vopróssu ob iskusstvie. Etiudi* (Em torno da questão da arte. Estudos). Col. de artigos, M-Pg., 1922.
70. Lunatcharski, A. V. *Osnóvi pozitívnoi estétiki* (Fundamentos de estética positiva), M-Pg., 1923.
71. Meumann, E. *Estética*, p. I, 1919 (ed. russa).
72. Meumann, E. *Estética*, p. II. *Sistema estétiki* (O sistema da estética), M. 1920.
73. Mierejkovski, D. S. "Tolstói i Dostoiévski". – *Pólnoie sobrânie sotchiniênii,* t. 9, M., ed. Rússkoe Slovo, 1914.
74. Molojavi, S. e Chimkiêvitch E. *Problemi trudovói chkóli v marksístskom osvieschênii* (Os problemas da escola de trabalho num enfoque marxista), M., ed. Rabótnik Pprosvieschêniya, 1924.
75. Müller, V. K. *Drama i teatr epókhi Shekspira* (O drama e o teatro da época de Shakespeare), L. 1925.
76. Neufeld, J. *Dostoiévski. Psikhoanalitítcheskii ótcherk por. red. prof. Z. Freida* (Dostoiévski. Ensaio psicológico sob redação do prof. S. Freud), L.-M., ed. Pietrograd, 1925.
77. Nietzsche, F. *A origem da tragédia* (ed. russa), Spb., Academia de Ciências, 1899.
78. Nietzsche, F. *Assim falou Zaratustra* (ed. russa), Spb., 1899.
79. Ovsiániko-Kulikovski, D. *Sobrânie sotciniênii*, t. 6. "Psikhológuiya misli i tchuvsta. Khudójestvennoie tvórtchestvo. Lírika kak ossóbi vid tvórtchestva. Krizis rússkikh ideológuii" (Psicologia do pensamento e do sentimento. A criação artística. A lírica como modalidade específica de criação. A crise das ideologias russas), Spb., 1914.
80. Ovsiániko-Kulikovski. *Yazik i iskusstvo* (Linguagem e arte), Spb., 1895.
81. Odoiévski, V. F. *Rússkie notchí* (As noites russas), M., ed. Put, 1913.
82. Orchanski, I. *Miekhaniz niérvnikh protsessov* (O mecanismo dos processos nervosos), Spb., 1898.
83. Orchanski, I. *Khudójestvennoie tvórtchestvo* (A criação artística), M., 1907.
84. Pietrajitski, L. I. *Vvediênie v izutchêniiu prava i nrávstviennosti. Osnóvi emotsionálnoi psikhológuii* (Introdução ao estudo do direito e da moral. Fundamentos da psicologia emocional), Spb., 1907.

85. Pietrovski, M. "Morfológuiya púchkinskovo *Vístriela*". – *Problemi poétiki* (Morfologia de *O tiro*, de Púchkin. – Questões de poética), Col. de artigos sob redação de V. Ya. Briússov.
86. Platão. " Íon". *Pôlnoie sobrânie sotchiniênii v l5-ti tomákh,* t. 9, ed. Academia, 1924.
87. Pliekhánov, G. V. *Sb. statiêi* (Col. de artigos). M., ed. Nóvaya Moskvá, 1922.
88. Pliekhánov, G. V. *Literatura i estétika*, t. 1, M., 1958.
89. Pliekhánov, G. V. *Osnovníe vopsóssi marksizma*, Moskovski Rabótchii, 1922.
90. Pokrovski, V. (org.). "I. A, Krilov. Ievó jizin i sotchiniêniya". – *Sb. istóriko-literatúrnikh statiêi* (I. A. Krilov. Vida e obra. Col. de artigos histórico-literários), ed. 3, M., 1911.
91. Potiebnyá, A. A. *Iz zapíssok po teórii sloviesnosti. Poéziya i proza. Tropi i figuri. Michliênie poetítcheskoie i mifítcheskoie* (Notas sobre teoria da arte verbal. Poesia e prosa. Tropos e figuras. Pensamento poético e pensamento mítico). Khárkov, 1905.
92. Potiebnyá, A. A. *Iz liektsii po teórii sloviésnosti. Básnya. Posló-vitsa, Pogovorka* (Notas sobre teoria da arte verbal. Fábula, Provérbio, Dito). Khárkov, 1894.
93. Potiebnyá, A. A. *Misl i yazik* (Pensamento e língua), ed. 3, Khárkov, 1913.
94. Priluko-Prilutski N. G (org.). *I. A. Krilov. Jizn i tvórtchestvo* (I. A. Krilov. Vida e obra), Spb.- Varsóvia, ed. Oros, 1901.
95. *Púchkinski sbórnik* (Coletânea sobre Púchkin), 1923.
96. Rieformatski, A. A. *Ópit análiza novellistítcheskoi kompozítsii* (Experiência de análise da composição da novela), M., 1912.
97. Românov, K. *Sotchiniêniya v triokh tomákh* (Obras em três tomos).
98. *Sadók sudiêi*, t II., Spb., ed. Juravl, 1914.
99. Sologub, F. *Iskusstvo náchikh dniêi* (A arte dos nossos dias), Rússkaya Misl, 1915.
100. Storojenko, N. I. *Ópiti izutcheniya Shekspira* (Experiências de estudo de Shakespeare), M., 1902.
101. *Teatr i stsena epókhi Shekspira* (O teatro e a cena da época de Shakespeare). Sb. ist.-teatr. sektsii, 1918.
102. Ten-Brink, B. *Shekspir. Léktsii* (Shakespeare. Conferências), Spb., 1898.
103. Titchener, E. B. *Utchébnik psikhológuii* (Manual de psicologia), p. I, M., ed. Mir, 1914.
104. Tolstói, L. N. *Krêitzerova sonata* (Sonata a Kreutzer). *Pôlnoie sobrânie sotchiniênii*, t. 35, M., 1950.

105. Tolstói, L. N. "O Shekspire i o dramie" (Sobre Shakespeare e o drama). – *Póln. sobr. sotch.*, t. 35, M., 1950.
106. Tolstói, L. N. "Pismó N. N. Strakhóvu 23 apriélya 1876" (Carta a N. N. Strakhov de 23 de abril de 1876). – *Pôlnoie sobrânie sotchiniênii*, t. 62, M., 1953.
107. Tolstói, L. N. "Priedislóvie k dnievnikú Aimélya" (Prólogo ao diário de Amiel). – *Pôlnoie. sobr. sotch.*, t. 29, M., 1950.
108. Tolstói, L. N. "Chtó takóie isskusstvo? (O que é arte?). – *Póln. sobr. sotch*., t. 30, M. 1951.
109. Tomachevski, B. *Rússkoie stikhoslojênie Métrika* (A versificação russa. A métrica), Pg., Academia, 1923.
110. Tomachevski, B. *Teóriya literaturi (Poétika)* (Teoria da literatura. Poética), L., GIZ, 1925.
111. Tiniánov, Yu. *Problema stikhotvórnovo yaziká* (O problema da linguagem em versos), L., Academia, 1924.
112. Taine, H. *Ob iskusstvie* (Sobre a arte), M., 1922.
113. Wilde, O. "Kist, pieró i otrava" (Pincel, pena e veneno). – *Pôlnoie sobrânie sotchiniênii*, t. 3, Spb., 1912.
114. Wilde, O. "Krítik kak khudójnik" (O crítico como artista). – *Pôlnoie sobrânie sotchiniênii*, t. 3, Spb., 1912.
115. Úzin, V. S. *O póvieste Biélkina. Iz komentáriev tchitátielya* (A novela de Biélkin. Comentários de um leitor), Pg., Akvilon, 1924.
116. Fischer, K. *Gamlet Shekspira* (O Hamlet de Shakespeare), M., ed. do jornal *Pravda*, 1905.
117. Volkelt, J. *Sovremiênnie vopróssi estétiki* (Questões atuais da estética), Spb., ed. da revista *Obrazovânie*, 1900.
118. Freud, S. *Leonardo da Vinci*. M., Sovremiênnie Problemi, 1912.
119. Freud, S. "Principais teorias psicológicas em psicanálise" (Edição em russo). *Seleta de artigos*, M., 1923.
120. Freud, S. *O chiste e e os mecanismos do inconsciente* (p. 98), M., 1925.
121. Freud, S. "Escritores criativos e devaneios". Extraído da tradução brasileira de Freud, *Totem e tabu.*"*Gradiva" de Jensen*, Imago, Rio de Janeiro, 1974.
122. Freud, S. *Psicologia das massas e análise do "eu" humano*, M., Sovremiênnie Problemi, 1925.
123. Friche, V. M. *Ótcherki sotsiálnoi istórii iskusstva* (Esboços de história social da arte), M., Nóvaya Moskvá, 1923.
124. Christiansen, B. *Filosófiya iskusstva* (Filosofia da arte), Spb., ed. Chipóvnik, 1911.
125. Tchujak, N. F. *Pod znákom jizniestroiêniya* – Ópit ossoznâniya iskusstva dnyá (Sob o signo da construção da vida. Uma experiên-

cia de tomada de consciência da arte atual). – *Lief*, 1923, nº 1.
126. Tchukovski, K. "Lipie nieliépitsi" (Absurdos absurdos). – *Rússkii sovremiênnik*, 1924, nº 1.
127. *Shekspir v pierevode i abyasniênii A. L. Sokolóvskovo* (Shakespeare traduzido e explicado por A. L. Sokolovski), t. 2, Spb, 1903.
128. Schiller, F. *Sobrânie sotchiniênii*, t. 6, M., 1957.
129. Chklovski, V. "Iskusstvo kak priiom" (A arte como procedimento). – *Poétika. Sbórniki po teórii poetítcheskovo yaziká* (Poética. Coletâneas sobre teoria da linguagem poética), Vip. 3, Pg., Opoyaz, 1919.
130. Chklovski, V. "O poézii i zaúmnom yazikê" (Sobre poesia e a linguagem do zaúm). – *Poétika*... Vip. 3, Opoyaz, 1919.
131. Chklovski, V. "Potiebnyá" – *Poétika*... Vip. 3, Opoyaz, 1919.
132. Chklovski, V. "Rozánov" – *Sbórnik po teórii poetítcheskovo yazika*, Vip. 4, Pg., Opoyaz, 1921.
133. Chklovski, V. "Svyáz priiômov siujetoslojêniya s óbschimi priiômami stílya" (A relação dos procedimentos da formação do enredo com os procedimentos gerais do estilo). – *Poétika*... Vip. 3, Pg., Opoyaz, 1919.
134. Chklovski, V. *"Tristram Shandy" Sterna i teóriya romana* (O *Tristram Shandy* de Sterne e a teoria do romance). – *Sbórniki po teórii poetítcheskovo yaziká*, Vip. 4, p. 2, Pg., Opoyaz, 1921.
135. Schopenhauer, A. *O mundo como vontade e representação* (ed. em russo), tradução de Fet, ed. IV, Spb., 1898.
136. Chpet, G. "Problemi sovremiênnoi estétiki" (Problemas da estética atual). – Revista *Iskusstvo*, 1923, nº 1.
137. Eikhenbaum, B. "Vokrug voprossa o "formalistakh" (Em torno da questão dos "formalistas") . – *Pietchat i revoliútsiya*, l. 5, 1924.
138. Eikhenbaum, B. *Molodói Tolstói*, Pg.- Berlim, ed. Z. I. Grjébnina, 1922.
139. Eikhenbaum, B. "Skvoz literaturu". *Sb. statiêi* (Através da literatura. Col. de artigos), L., Academia, 1924.
140. Engergardt, A. N. *Vessielovski*. Pg., ed. Kolos, 1924.
141. *Entsiklopedítcheskii slovar Brokhausa i Efrona* (Dicionário enciclopédico de Brokhaus e Efron), t. zaúm, Spb., 1891.
142. Yakubinski, L. "O zvúkakh stikhotvórnovo yaziká" (Os sons da linguagem em versos). – *Poétika*...Vip. 3, Pg., Opoyaz, 1919.
143. Fröbes, J., *Lehrbuch der experimentalen Psychologie*, Bd II., 1922.
144. Freud, S. *Inseits des Sustprinzips*, 1921.
145. *Goethe's Gespräche mit Eckermann* (28 April 1827), Berlim, 1955.
146. *Goethe's Werke*, Berlim, Bd XXVIII.

147. Grammont, M. *Les vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, 1913.
148. Külpe, O. *Der gegenwärtige Stand der experimentalen Aesthetik*, 1906.
149. La Fontaine, J. de, *Fables, précedées de la Vie d'Esope*, Tours, 1885.
150. Lange, K. *Das Wesen der Kunst*, Bd I, 1901.
151. Lessing, G. E. *Gesammelte Werke, hrsg. von Paul Rilla*, Bd IV, Berlim, 1955.
152. Maier, H. *Psychologie des emotionalen Denkens*, Tübingen, 1908.
153. Meyer, Th. *A. Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, Hirzel, 1901.
154. Müller-Freienfels, R.. *Psychologie der Kunst*, Bd I, Leipzig – Berlim, 1922.
155. Müller-Freienfels, R. *Psychologie der Kunst*, Bd II, Leipzig-Berlim, 1923.
156. Münsterberg, G. *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig, 1920.
157. Rank, O. und Sachs N. *Znatchênie psikhoanáliza v naúkakh o dukhe* (A importância da psicanálise nas ciências da alma), Spb., 1913.
158. Rank, O. *Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie*, Leipzig, 1918.
159. Rümelin, G. *Shakespeare-Studien*, Stuttgart, 1866.
160. Schilder P. *Medizinische Psychologie für Arzte und Psychologen*, Berlim, 1924.
161. Schlegel, August Wilhelm. *Vorlesungen, Über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr und Winter, 1817, S. 3-14.
162. Volkelt, J. *System der Aesthetik*, Bd I, 1900.
163. Wundt, W. *Volkerpsychologie*, Teil II.